جامعة اليرموك / كلية الآداب
قسم اللغة العربية وآدابها

الانزياح الأسلوبي في شعر فدوى طوقان

The Stylistic Deviation in Fadwa Tokan Poetry

أعدها

سالم عايد الدهام

ماجستير لغة عربيّة / المعهد العالي للبحوث والدراسات العربيّة بالقاهرة

حقل التخصص: "اللغويات العربية التطبيقية"

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات درجة الدكتوراة في تخصص

"اللغويات العربيّة التطبيقيّة" في جامعة اليرموك، إربد – الأردن

الفصل الدراسي الصيفي

٢٠٠٧ – ٢٠٠٨

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

جامعة اليرموك / كلية الآداب
قسم اللغة العربية وآدابها

الانزياح الأسلوبي في شعر فدوى طوقان

أعدها

سالم عايد الدهام

ماجستير لغة عربيّة / المعهد العالي للبحوث والدراسات العربيّة بالقاهرة

حقل التخصص: "اللغويات العربية التطبيقية"

وافق عليها

أ.د. سلمان القضاة رئيساً ومشرفاً

أ. د. سمير ستيتية عضواً

أ. د. محمود درابسة عضواً

أ. د. سامح الرواشدة عضواً

أ. د. موسى ربابعة عضواً

تاريخ المناقشة: ٢٠ / ٧ / ٢٠٠٨

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المحتويات

المحتويـــــــــــات	الصفحة
- الإهداء	هـ
- الشكر والتقدير	و
- المقدمة	ز
- الفصل الأول: الإنزياح الأسلوبي: تمهيد	١
المبحث الأول: معيار الانزياح	٨
المبحث الثاني: علاقة الانزياح بالشعر	٢٣
المبحث الثالث: المفهوم والمصطلح	٣٨
المبحث الرابع: صدى الانزياح في التراث	٦٣
- الفصل الثاني: التكرار	٧٢
١- الجانب النظري	٧٤
المبحث الأول: أهمية التكرار	٧٤
المبحث الثاني: أنواع التكرار	٨٥
المبحث الثالث: أغراض التكرار	٩٣
٢- الجانب التطبيقي	
المبحث الأول: منهجية قياس التكرار في ديوان فدوى طوقان	١٠٣
المبحث الثاني: قياس نسبة التكرار في ديوان فدوى طوقان	١١١
المبحث الثالث: تكرار الحرف	١٢٣
المبحث الرابع: تكرار الفعل	١٧٨
المبحث الخامس: تكرار الاسم	٢١١
- الفصل الثالث: الحذف	٢٤٤
١- الجانب النظري	٢٤٤
المبحث الأول: مفهوم الحذف	٢٤٥
المبحث الثاني: أهمية الحذف	٢٦٨
المبحث الثالث: أنواع الحذف	٢٧٤
المبحث الرابع: شروط الحذف وأغراضه	٢٨٢

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٢- الجانب التطبيقي	٢٩٢
المبحث الأول: حذف الإسم	٢٩٣
المبحث الثاني: حذف الفعل	٣٦٥
المبحث الثالث: حذف الجملة	٣٨٥
المبحث الرابع: حذف الحرف	٤٠٤
- الفصل الرابع: التقديم والتأخير	٤٢٦
أولاً: الجانب النظري	٤٢٧
المبحث الأول: التقديم والتأخير بين النحو والبلاغة	٤٢٧
المبحث الثاني: أغراض التقديم والتأخير	٤٤٩
ثانياً: الجانب التطبيقي	
المبحث الأول: تقديم العمد والأركان	٤٦٦
١- الخبر	٤٦٦
١.أ- الخبر شبه الجملة	٤٦٦
١.ب- الخبر المفرد	٤٧٦
١.جـ- أخبار النواقص المنصوبة	٤٨٣
١.د- أخبار النواقص المرفوعة	٥٠١
٢- الفاعل	٥٠٤
المبحث الثاني: الفَضْلات	٥٢٩
١- الحال	٥٢٩
٢- الصفة	٥٤١
٣- المفعول به	٥٥٦
- الخاتمة	٥٧٣
- قائمة المصادر والمراجع	٥٧٧
- الملخص بالعربيّة	٥٨٧
- الملخص بالإنجليزية	٥٨٩

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الإهداء

إلى فلذتي كبدي، وثمرتي فؤادي اللذين رحلا عن دنياي في أثناء إعدادي لهذا البحث، ولا أحسبهما إلا شهيدين عند ربهما يرزقان.

إلى آخر حبة هواء خرجت من ذاك الصّدر الغض الذي غمره الماء على حين غرةٍ مني، بينما كان يفيض مرحاً وطفولة وشقاوة فاتنة.

إلى آخر صرخة فصلت بين الحياة والموت.

وإلى الذي اشتاق إليه فلحق به على عجل، بعد بضع سنوات من انتظاره بفارغ الصبر.

إليهما، وإلى الذي بلغ مبلغ الرجال، ولما يثب على قدميه بعد، إليهم جميعاً:

إلى بشار

ومحمد

وهناء

أهدي هذا العمل المتواضع، راجياً من الله أن يجعله، ويجعلهم جميعاً في ميزان حسناتي، إنه لا يضيع أجر المحتسبين.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الشكر والتقدير

لا يسعني وقد فرغت من إعداد هذه الرسالة إلا أن أتوجّه بجزيل الشكر، وعظيم التقدير إلى أساتذتي جميعاً، وأخص بالشكر أستاذي الدكتور سلمان القضاة على ما بذله من جهد مبارك أعانني على إنجاز هذه الأطروحة، كما أتوجّه بالشكر الموصول إلى أساتذتي الأجلاء: الدكتور سمير ستيتية، والدكتور موسى ربابعة، والدكتور سامح الرواشدة، والدكتور محمود درابسة على ما بذلوه من جهد في قراءة هذه الأطروحة، وتصويبها، وتقويم اعوجاجها من خلال ما أمدوني به من ملاحظات علميّة ومنهجيّة قيمة، فليجزهم الله عنا خير الجزاء بما أفاضوا على طلبتهم من زكوات علمهم.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المقدّمة

تكمن أهمية هذه الدراسة في أنها واحدة من بين دراسات قلائل تناولت البعد اللغوي الأسلوبي في شعر فدوى طوقان، بل لعلّها الدراسة الوحيدة التي خُصصت لبحث ظواهر من الانزياح الأسلوبي في شعرها. فجُل الدراسات التي قامت حول شعر فدوى تراوحت بين دراسات أدبيّة نقديّة صِرفة، وأخرى مسّت البعد اللُّغوي بشكل سريع وعابر. وقد وقع الاختيار في هذه الدراسة على ثلاث ظواهر أسلوبية هي: التكرار، والحذف، والتقديم والتأخير. وقد يرى الناظر في هذه الظواهر الثلاثة هوان أمرها، غير أن كل ظاهرة منها تصلح لأن تكون دراسة مستقلة قائمة برأسها؛ إذْ التقديم والتأخير، وكذا الحذف مسائل نحويّة عابرة لجميع أبواب النحو وفصوله.

والحديث عن أهمية الدراسة لا يكتمل بمعزلٍ عن أهمية الانزياح، وتكمن أهمية الانزياح في أنه جسر واصل بين الدراسات اللغويّة من جهة، والنقد الأدبي من جهة أخرى، مع التأكيد أن مسألة عبور التحليل الأسلوبي إلى النقد مسألة لم تنشأ مع نشأة علم الأسلوب الذي يرتبط بالوصف بالدرجة الأولى. وهو – أي التحليل الأسلوبي – يهتم بالبنية اللغوية في المقام الأول، هذه البنية التي تكاد تضمحل، وتختفي من الدرس النقدي الذي يركز على المضمون أولاً ، مع أن المضامين لا تخلق نصّاً شعرياً متميزاً؛ فالمعاني مطروحة في الطريق بحسب الجاحظ.

ولما كانت هذه الدراسة تتحدث عن الانزياح الأسلوبي في الشعر كان لا بد من بيان علاقة الانزياح بالشّعر، فبعض الدارسين يرى أن لا انفصال بين الانزياح والشعر، في حين يرى آخرون أن الشعر خاصة والأدب عامة ليس انحرافاً ولا انزياحاً، وإنما هو باب من

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

القول مستقل. والحقيقة أن القول الأول أكثر معقولية. وإذا كان الأمر كذلك فإن الانزياح لا يعني خرق القواعد بقدر ما يعني زحزحتها عن أصل الوضع إلى مناطق الجواز ومساحته، والجواز أخص خصائص الشعر الحاملة للأشكال والصيغ اللغوية المفارقة للأصل المعياري، المولدة للأثر الجمالي. ومن صور الانزياح التي لا تخرق القاعدة المعياريّة: التقديم والتأخير، والالتفات، والحذف، والوصل والفصل... الخ؛ لأن الأصل تقديم المتقدم رتبة وتأخير المتأخر، والأصل كذلك اتساق الضمائر وتسلسلها، وهو أيضاً الذكر لا الحذف، والوصل لا الفصل.

إذاً الانزياح بهذا المعنى مفارق لما هو شائع ومطروح، وإذا كان الأمر كذلك فإن الشعر يتعشق المفارقة ويلتصق بها أكثر من أي جنس أدبي آخر. والحقيقة أن رصد حركية الانزياح الأسلوبي عامة من شأنه أن يساهم في إمداد الدرسين النقدي والبلاغي بصورة حيّة عن واقع الإبداع الشعري، ومن ثم إمدادها بإمكانات جديدة في فن القول، وكذلك تنظيم المباحث المتقاطعة أو المشتركة بين علوم النحو والبلاغة والنقد والأسلوبية في صورة تجمع شتاتها وتوحدها، وتختبر فعاليتها في معالجة النصوص الشعريّة من حيث رفد الأحكام النقديّة بما يُسندها من داخل بنية النصوص، بدل أن تظل أحكاماً انطباعيّة تذوقية، معلّقة في الهواء، مجتثة من أرض النص.

وإذا ما اقتربنا أكثر من عنوان الدراسة للحديث عن الانزياح الأسلوبي في شعر فدوى طوقان، فإن الموضوع على درجة كبيرة من الأهمية، انطلاقاً من ندرة الدراسات التي تخصصت في بحث التركيب الشعري لدى فدوى طوقان، إن لم تكن معدومة. ففي حدود ما أعلم لا توجد سوى دراسة واحدة بعنوان: "دراسة في ألفاظ البيئة والطبيعة

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ودلالاتها" وهي رسالة ماجستير، لمعدها صالح أحمد موسى، وفيما عدا ذلك فجميع الدراسات التي تناولت شعر فدوى طوقان دراسات ذات طبيعة أدبيّة ونقدية خالصتين. ومن هنا جاء اهتمامي بدراسة ظواهر الانزياح الأسلوبي عندها.

وعلى الرغم مما يؤخذ على الشاعرة من أن أسلوبها يتسم بالبساطة والوضوح انطلاقاً من كونه شعر مقاومة يحمل رسالة وطنية، وهماً قومياً أبعده عن البحث في جماليات الشعر. وما يحقق هذه الجماليات من صيغ وأشكال لغوية تحتاج إلى شيء من التأمل الهادئ البعيد عن جو التوتّر والقلق النفسي والوجودي اللذين خلّفهما واقع الاحتلال. أقول على الرغم من ذلك إلا أنّ جزءاً من أشعار فدوى طوقان قد عبّر عن هموم ذاتية، ومواجع فرديّة ذات بعد إنساني عميق، فهي لم تكتب شعراً وطنياً يستحق الذكر حتى عام ١٩٦٧، وإن كانت قد كتبت بعض القصائد الوطنية الخالدة قبل ذلك، مثل قصيدة "رقية صورة من صور النكبة"، هذا بالإضافة إلى أن شعرها بعد عام ١٩٦٧ لم يكن خطابياً تحريضيّاً فحسب، بل إن ثمة مساحات شعريّة حقيقية تأمليّة، تنم عن مواقف فلسفية عميقة من الحياة والناس، والبحث عن المصير وحقيقة الموت، وغير ذلك.

وبعد اطلاعي على الأعمال الشعريّة الكاملة لفدوى طوقان لمست شيئاً من ملامح الحيويّة (نسبة إلى الحياة)، في شعرها، فقد كانت فدوى توّاقة إلى الحريّة والانعتاق، سواء على المستوى الشخصي الذي تمثل في سعيها للإفلات من سطوة سجنها العائلي الصارم، أو على المستوى العام المتمثل في نضالها من أجل إنهاء الاحتلال البغيض الذي رمزت إليه بالليل، أو على المستوى الفلسفي الخاص المتمثل بقلقها المستمر من قضية الموت التي احتلت مساحة كبيرة من ديوانها. فقد شكل لها موت أخويها إبراهيم وعمر فتنةً كبيرة،

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وضعت إيمانها على المحك؛ لذا فالحياة كانت هي المعين الذي تمتاح منه شعرها، فلا تعمية، ولا غرابة، ولا غموض، فأسلوبها يتميز بالتماسك على مستوى البنى النصيّة والمضمونيّة والصور الشعريّة، وهو أسلوب جيد التوصيل، ويحقق شروط الفهم في أحسن أحوالها؛ فهو لا يوسّع المسافة كثيراً بين الدوال ومدلولاتها، ومع هذا فهو لا يسقط في فخ التقريريّة المباشرة، بل يرتفع عنها كثيراً، ليحلق في آفاق إبداعية عليَّة على امتداد مساحاتٍ نصيّة لا بأس بها.

ولما كان هذا هو انطباعي عن شعر فدوى طوقان، فقد رغبت في البحث في العناصر اللّغوية التي تقف وراء هذا الأسلوب السهل، الذي يلتقط مفرداته ومشاهده وصوره من واقع الحياة، وما يدور بين ظهرانيها، لكنه -كما أسلفت- يظل قادراً على تحقيق قدر من الإيحاء الفني الذي يلامس الأشياء، ويُشير إليها دون أن يسميها بمسمياتها. ولما كانت أشعار فدوى طوقان من جهة أخرى متفاوتة بين التماعات فنية رائعة تنبع من منابع عليا، وأخرى تقل شأناً عنها، فقد ارتأيت أن أختار ظواهر أسلوبيّة اعتقدت أنها مسؤولة عن تشخيص الأسلوب بالشكل الذي سبق بيانه. ومن هنا كان اختياري لظاهرتي الحذف، والتقديم، والتأخير اعتقاداً مني بأنهما مسؤولتان أكثر من غيرهما عن خلق القدر المعقول من الإيحاء والتوتر الجمالي الذي لمسته في النصوص، في حين جاء اختياري لظاهرة التكرار، لاعتقادي أيضاً بأنها مسؤولة عن تنمية عنصر المواضعة الدلاليّة، ونزوع التعبير إلى مستويات أقل إيحاءً، وأبعد عن التجريد، وأقرب إلى المباشرة. وهكذا فقد افترضت الدراسة أن كلاً من الحذف والتقديم والتأخير يمكن أن تساهما في خلق الالتماعات الجمالية المتوترة بين الدوال ومدلولاتها، كما افترضت نزوع ظاهرة التكرار بالتعبير صوب

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

آفاق تعبيريّة شفّافة، تشف عن خطابها دون حاجة إلى التأول في المساحة العازلة بين اللفظ والمعنى.

ومن هنا فقد ارتأت الدراسة الاعتماد على الظواهر الثلاثة السالفة الذكر، باعتبارها تشكل سلّماً يؤدي تصعيد درجتيه الأولى والثانية إلى المفارقة، وكسر أفق التوقع، بينما يؤدي تصعيد درجته الثالثة (التكرار) إلى السفوح التعبيريّة الأولى، تلك التي تتسم بالتواصل الجيد مع جميع فئات المتلقين.

ولما كان أسلوب فدوى طوقان متفاوتاً من حيث تحقيقه درجات معقولة من الإيحاء والتعدد الدلالي في أجزاء معينة من الديوان، ونزوعه إلى المباشرة والتقريرية في أجزاء أخرى منه، فقد رشحت مسؤولية الظواهر الثلاثة المدروسة عن إنتاج مثل هذا الأسلوب، بحسب تصعيد أي من درجاته السابقة ارتفاعاً أو هبوطاً.

لذا فإن هذه الدراسة تسعى لتشخيص الظواهر الثلاثة في شعر فدوى طوقان، وبيان مسؤوليتها عن صياغة أسلوبها الشعري، لا سيما أن هذه الظواهر تقوم على تجسيد مبادئ ثلاثة، وأول هذه المبادئ هو مبدأ الاختزال والتكثيف المتمثل بالحذف، والثاني التطويل والاطناب المتمثل بالتكرار، وهما –كما هو موضح– مبدآن يسير كل منهما في اتجاه مختلف عن الآخر، أما المبدأ الثالث فيتوسط بينهما، وهو التقديم والتأخير الذي لا يمتاز بطبيعة كميّة، بل هو مبدأ نوعي، يتمثل في التصرف النوعي في البنية النحويّة بزحزحتها عن أصل الوضع يمنةً في حالة التقديم، أو يسرةً في حالة التأخير.

ولهذا فإن الظواهر الثلاثة مجتمعة مناسبة جداً لاحتواء أسلوب فدوى طوقان السَّهل الممتنع، فهي –أي هذه الظواهر– تمثل منظومة أسلوبية كمية ونوعية، يمكن من خلالها

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الإحاطة بالنصوص الشعريّة، ومحاصرتها بغية اختبار الفعالية الدلالية للنسيج اللغوي المشكل لهذه النصوص، وبمعنى آخر يمكن القول إن اختبار هذه الظواهر الثلاثة لم يأتِ عبثاً وإنما جاء بعد اطلاع مسبق على الأعمال الشعريّة المدروسة.

ومن أجل تحقيق هدف الدراسة، وهو بيان صلة التشكيل اللغوي للنصوص في حدود الظواهر الثلاثة المدروسة بالمستوى الدلالي لتلك النصوص، بناءً على التوصيف السابق لأسلوب فدوى طوقان، فقد تسلّحت هذه الدراسة بمنهج لغوي تحليلي ربط فيه الباحث بين نوعين من المعرفة، هما: المعرفة العامة، والمعرفة الخاصة. والمعرفة العامة، هي تلك الدائرة في فلك المعرفة اللغوية النحوية والصرفية والبلاغية بالدرجة الأولى. وفي هذا الجانب فقد وظفت المستوى الدلالي المعجمي بوصفه خطوة أولى للفهم، ثم انتقلت لتتبع الدلالة النصيّة المتنامية عبر المدونة، والبنى الصرفية المختارة، والأدوات والتراكيب النحوية المنتقاة من اسمية وفعلية، وجامدة ومشتقة، وما بين ذلك من مركبات الفضلة، وما تخلل ذلك من تقديم وتأخير، سواء ما بدا منه إجبارياً بداعي الوزن والقافية ومراعاة الفواصل الموسيقية، أو ما كان بداعي مراعاة أصول الصناعة النحويّة، أو ما كان اختياراً حراً للمبدع، بهدف توجيه الدلالة، وإحداث التأثير الجمالي المطلوب.

هذا بالإضافة إلى أن المنهج قد تذرع بالإحصاء بشكل مبدئي في دراسة ظاهرة التكرار على وجه التحديد من أجل تقرير حقيقة التوزيع الكمي لهذه الظاهرة، لكون الإحصاء من أنسب التقنيات لقياس هذه الظاهرة ذات الطبيعة الكمية، قبل العبور من خلال ذلك في خطوةٍ لاحقة إلى تحليل شواهد هذه الظاهرة لغوياً وقراءتها دلالياً في آخر الحصاد. ومن هنا فقد كان المنهج بطبيعته تحليلياً لغوياً دلالياً.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أما المعرفة الخاصة فتتمثّل بالمعلومات المحيطة بالنص تاريخياً واجتماعياً ونفسياً، باعتبارها ظلالاً حافة به ومفاتيح موجهة لدلالات رموزه اللغويّة، وهذا ما عُرف بمقتضى الحال، إضافة إلى مناسبة النص ودوافع إنشائه، وهذا ما عُرف بمقتضى المقام، وفي هذا الجانب فقد أسعفني كثيراً اطلاعي على جانب من سيرة قدوى طوقان، وما كُتب عنها، لا سيما، ما كتبه رجاء النقاش، وما كتبه المقربون منها، فضلاً عن المقدّمات النثرية التي تصدّرت قصائدها، وعناوين هذه القصائد، والإهداءات التي تتصدر بعضها، والأحداث التي تخللتها.

أما خطة البحث فقد جاءت في أربعة فصول، جعلت الفصل الأول منه بعنوان "الانزياح الأسلوبي"، وتحدثت فيه عن مفهوم الانزياح، وتعدد مصطلحاته، وأهميته في مقاربة الشعر، كما تحدثت عن معضلة المعيار التي تُعد من أعقد المسائل في علم الأسلوب، وأخيراً حاولت تلمس جذور مفهوم الانزياح في التراث العربي، فوجدت صدى عالياً لصوت الانزياح في تراثنا النقدي والبلاغي، وقد تمثل ذلك بما عُرف بالاتّساع والعدول عند سلفنا الصالح.

فأما الفصل الثاني فقد خصصته لدراسة ظاهرة التكرار، وقد قسمت هذا الفصل إلى قسمين، تناولت في القسم الأول أهمية ظاهرة التكرار وموقف القدماء منها، ذلك الموقف الذي تراوح بين إنكار أهميتها والتقليل من شأنها، وبين الاهتمام بها باعتبارها ظاهرة حيويّة تؤدي أغراضاً بلاغية مهمة، وقد استدلوا على ذلك بالنص القرآني الذي وظّفها أجمل توظيف. ثم انتقلت بعد ذلك لدراستها عند المحدثين، لا سيما علماء اللسانيات النصيّة الحديثة، وفي هذا الشأن وجدت صلةً وثيقة بين ظاهرة التكرار وبعض مباحث علم البديع.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أما القسم الثاني من الفصل نفسه فقد خصصته لدراسة التكرار تطبيقاً، وقد جاء ذلك في أربعة فروع، هي: تكرار الحرف، وتكرار الاسم، وتكرار الفعل، وتكرار الجملة، وقد بينت في كل قسم طبيعة العلاقة بين التكرار والمعاني الدلالية الناجمة عنه.

أما الفصل الثالث فقد خصصته لدراسة ظاهرة الحذف، وقد قسمت هذا الفصل إلى قسمين، تحدثت في القسم الأول منه عن مفهوم الحذف، وحاولت تجلية الفرق بينه وبين مفهوم الإضمار الذي تلبّس به عند القدماء، ولا سيما سيبويه، كما عرضت لباقي المصطلحات التي رافقت الحذف كالترك والاستغناء. ثم انتقلت من ذلك كله إلى أنواع الحذف وموقف النحاة والبلاغيين من كل نوع، بحسب طبيعة اهتمام كل فريق، وفي هذا الصدد عرضت لأغراض الحذف التي شاعت عند السّلف الصالح من نحاة وبلاغيين، ثم خلصت من ذلك كله إلى تطبيقات ظاهرة الحذف في النصوص الشعرية.

وفي الفصل الرابع، الفصل الأخير، فقد تناولت فيه ظاهرة التقديم والتأخير، وقسمت هذا الفصل شأن سابقيه إلى قسم نظري ناقشت فيه ظاهرة التقديم والتأخير بين النحو والبلاغة، وهنا كان لزاماً علي أن أتحدث عن أنواع التقديم والتأخير، وما يدخل منها ضمن اهتمام النحاة من جهة والبلاغيين من جهة أخرى، ثم ربطت ذلك بمفهوم الانزياح الأسلوبي، ثم انتقلت للحديث عن أهم أغراض التقديم والتأخير المستصفاة من المتون النحوية والبلاغية القديمة، وصولاً إلى فعالية التقديم الدلاليسة، ومكانته في الدرس الأسلوبي الحديث.

أما القسم التطبيقي، فقد خصصته لدراسة تطبيقية على شواهد التقديم والتأخير التي استصفيتها من الديوان، وقد قسمت ذلك في فرعين، خصصت أحدهما لدراسة التقديم في

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

العُمد، والثاني لدراسة التقديم في الفَضْلات، وخلصت إلى أن ظاهرة التقديم والتأخير قد أخذت دوراً مهماً وفاعلاً في توجيه الدلالات الشعريّة للنصوص، على الرغم من قلة شواهد التقديم والتأخير، إذا ما استثنينا تقديم الخبر شبه الجملة، قياساً إلى كثرة شواهد الظاهرتين الأولى والثانية على الترتيب.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الأول

الانزياح الأسلوبي

١- معيار الانزياح

٢- علاقة الانزياح بالشعر

٣- المفهوم والمصطلح

٤- الانزياح في التراث

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تمهيد

إن الفكرة المُلحّة أكثر من غيرها قبل مقاربة مفهوم الانزياح الأسلوبي هي تحليل التركيب اللغوي "الصفة والموصوف" إلى عنصريه، وبيان صلة كل منهما بالآخر، ولعلّ الأمر ليس من السهولة بمكان؛ ذلك أن ما يُنسب لمفهوم الانزياح من تحديدات وتعريفات هو ذاته ما ينسب للأسلوب بمعزلٍ عن "الانزياح"؛ فكثير من الدراسات التي تناولت الأسلوب تطرقت للانحراف، والعدول، والانزياح، والمفارقة، والدرجة البلاغية الصفر... الخ، كما أن مفهوم الانزياح الأسلوبي تضمن هذه المفردات جميعاً. وقد رادف بعض النقاد الأسلوبيين بين الانزياح والأسلوب، فهو عندما يتحدث عن الانزياح يقول: "كما أن بعض النقاد تنبَّه إلى قيمة هذا الجانب الأسلوبي في باب التطبيق([1]).

والحقيقة أن المرء بين يدي هذه المماهاة بين كل من الانزياح والأسلوب في كثير من الدراسات يحار كثيراً. ومبعث الحيرة يكمن في هذا الربط المماهي بين الكلمتين (الانزياح، والأسلوب). فإذا كانت كل كلمة من هاتين الكلمتين يمكن أن تتضمن ما تتضمنه الأخرى، فهل يمكن أن تغني إحداهما عن الأخرى، ولماذا هذا الربط بينهما في عناوين لدراسات جادة حاولت دراسة خصوصية التعبير الشعري من خلال التسّلق على سطحه اللغوي(٢).

والحق أن الانزياح الأسلوبي مفهوم مركب من صفة وموصوف، وقد أفادت الصفة تخصيص الموصوف، بل تحديد مفهوم الانزياح وتخريجه من دائرة المطلق؛ ذلك أن مفهوم

([1]) انظر الرواشدة، سامح؛ في الأفق الأدونيسي، دار أزمنة، عمان، ط١، ٢٠٠٦، ص ٧٥.

([2]) انظر ويس، أحمد محمد، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، وحمرة العين، خيره: شعرية الانـزياح، مؤسسة حمادة للنشر والتوزيع، إربد، ط١، ٢٠٠١ والرواشدة، أميمة، شعرية الانـزياح، منشورات أمانة عمان، ٢٠٠٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الانزياح مفهوم شامل سابق على ارتباطه بالظاهرة اللغويّة بشكلٍ عام، وبالظاهرة اللغوية الأدبية على وجه التحديد؛ فالأسلوب بوصفه مصطلحاً منبثقاً من رحم النظرية اللغويّة لم يقترن من حيث النشأة التكوينية باللغة الأدبيّة، بل شاء له منظروه ومبدعوه أن يشمل كل أنواع التعبير اللساني، غير أنه شكّل فيما بعد حلقة واصلة بين علم اللغة والدراسات الأدبيّة(١).

ومفهوم الانزياح مفهوم ديناميكي ذو طبيعة مرنة، والدليل على ديناميكية هذا المفهوم وحيويته كثرة مرادفاته التي نافت على الثمانين، ومنها: الانحراف، الانتهاك، الإضافة، الخرق.. الخ، ولا أجد داعياً لسردها جميعاً، فهي مبثوثة في ثنايا البحوث الأسلوبية التي أصّلت للمفهوم(٢)، غير أنني سأقصر القول على ما شاع منها واشتهر كالانحراف والعدول، المفارقة، صدع النظام.

وتأتي مرونة المفهوم- فضلاً عن تعدد المصطلحات وكثرتها- من طبيعة هذه المفاهيم المستمدة من علاقتها بالمعيار الذي تنحرف أو تنزاح عنه أو تصدعه أو تنتهكه. وربما كانت مرونة المفهوم وحركيته الدائبة نابعة من ضبابية المعيار، وعدم تحديده بشكل حاسم. ولعل مشكلة المعيار هي المشكلة الأكبر في قاموس الأسلوبية والأسلوب. وقد عبّر عن ذلك منظرو الأسلوبية ودعاتها، فحاول كل منهم أن يجتهد، غير أنهم لم يفلحوا في الاجتماع على معيار واحد صارم يضع حدّاً لهذا السّجال الذي احتل مساحاتٍ كبيرة من مصنفاتهم.

---

(١) انظر خليل، إبراهيم، الأسلوبيّة ونظرية النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ط١، ١٩٩٧، ص١٠٦، ١٠٧، ٢١١.

(٢) ستيفن أولمان، اتجاهات البحث الأسلوبي، ترجمة شكري عياد، دار أصدقاء الكتاب، ط٢، ١٩٩٦،ص٢١١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتكاد معظم البحوث الأسلوبية التي أصّلت لمفهوم الانزياح تصدر عن واحدٍ أو أكثر من ثلاثة عناصر هي: المخاطِب، المخاطَب، النّص. وهذه العناصر الثلاثة أركان ضرورية في نظرية الإعلام، وفي جميع عمليات التواصل اللغوي وغير اللغوي، إذا ما وسّعنا مفهوم النص ليشمل كل ما يمكن أن يحمل وجهة نظر تحقق عملية التواصل بين طرفين.

ولا يبدو مفهوم الانزياح الأسلوبي بعيداً في أصل نشأته عن مفهوم الانزياح الطبيعي، نسبةً إلى الطبيعة، وما أحدثته الدراسات الفيزيائية من فتوح معرفيّة هائلة متصلة بحركة الكواكب والنجوم والمجرات(١)، فقد أثبتت الدراسات الطبيعية أن الأرض كانت كتلة من الشمس انفصلت عنها بفعل عوامل الانزياح. أما عن حقيقة الانزياح في اللّغة فهي ثابتة وأصيلة، فقد رافق الانزياح اللغة منذ بداياتها، فاللغة كائن حي متطور دائم النمو. فاللّغة تنزاح دائماً باتجاه المجاز، ثم يصبح المجاز لكثرة استعماله متواضعاً عليه فينشأ عنه مجازٌ آخر وهكذا. والدراسات المعجميّة التاريخية كفيلة بإثبات ذلك.

وإذا كان مفهوم الانزياح سابقاً على ارتباطه بالأساليب اللغويّة التعبيرية فما معنى الانزياح الأسلوبي؟ وهل يعني ذلك وجود انزياح غير أسلوبي؟ هذه جميعها أسئلة جديرة بالطرح، ونحن في صدد التمهيد للموضوع.

ربّما يكون الانزياح هو الفرق أو المسافة الفاصلة بين المعيار المفترض الذي لم يوجد بعد إلاّ ضمن نماذج نظريّة تحدّث عنها غير باحث، وبين الأداء الكلامي المتحقق بالفعل. وبما أنّ ثمة مسافة تفصل الأداء عن المعيار، فإن التعبير بالتأكيد يحمل نوعاً من الإضافة

---

(١) انظر ويس، أحمد محمد، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع... ص ١٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

(Adition) ([1])، فالإضافة والتأثير تقابلان التجرد في سياق الثنائيات التي ميز (تشارلز باللي) بالاستناد إليها بين كل من علم الأسلوب وعلم اللغة([2]).

إن الدراسات التي تناولت مفهوم الأسلوب والأسلوبية نظرياً قد شكلت مساحة جيدة وشغلت حيزاً مناسباً من الدراسات الإنسانية في النصف الثاني من القرن المنصرم، والدليل على ذلك وجود عدد كبير من المصنفات في هذا المجال، فقد زاد عددها ما بين عامي ألف وتسعماية وخمسة وخمسين وألف وتسعماية وستين عن ألفٍ وخمسماية مصنف([3]). أما الدراسات التطبيقية فقد كانت أقل حضوراً، لكنها بدأت تنشط في الآونة الأخيرة.

ومع كل ذلك فقد أعوز هذه الدراسات جميعها وجود مفهوم أسلوبي جامعٍ مانع، أو على أقل تقدير أعوزها مصطلح يخلو من الجدل والاختلاف حوله. ولذلك فقد تضخمت المتون التي جاءت على تعريف الأسلوب؛ فالباحث الأسلوبي عندما يتصدى لشرح مفهوم الأسلوب يضطر لسرد كل ما وقع بين يديه من مقولات تناولت المعيار الذي يُصنف الأسلوب استناداً إليه، نظراً لكثرتها، وبعد كل ذلك ربما يخلص إلى ما يزيد الشقة اتساعاً بين المفاهيم المتعددة.

والحقيقة أن البحث في مقاربة مفهوم الانزياح الأسلوبي يولّد الكثير من الأسئلة التي تفوق القدرة على إيجاد الأجوبة. ولعل مبعث ذلك أن الانزياح لم يكتسب له الوجود ضمن المنظومة اللغويّة والنقدية في التراث العربي المصطلحي، وإن كان قد وُجد مصطلح آخر قريب منه وهو العدول عن أصل الوضع.

([1]) مصلوح، سعد، الأسلوب: دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ١٩٩٢، ص٢٨.

([2]) بحيري، سعيد حسن، أوجه التوافق والتخالف بين البحث اللغوي والبحث الأسلوبي، بحث منشور في مجلة الدراسات الشرقية، جامعة القاهرة، العدد الخامس عشر، ١٩٩٥، ص٥٥.

([3]) انظر عمران الطويل...

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وبإزاء تعدد المفاهيم والمصطلحات يتساءل المرء: ما جدوى استعمال مصطلح دون آخر؛ كالانزياح دون الانحراف أو العدول إذا كانت هذه المصطلحات لا تتمايز عن بعضها بعضاً؟ ربما تختلف دلالات كل مصطلح عن الآخر قليلاً أو كثيراً، لكن هذا الاختلاف قد لا يأتي بسببٍ من المصطلح بقدر ما ينبع من طبيعة تصور المفهوم المتلبِّس بالمصطلح. والدليل على صحة ذلك أننا نجد الدلالات المنسوبة إلى مصطلح الانحراف عند باحثٍ معين منسوبةً عند آخر لم تستهوه التسمية إلى الانزياح، وعند ثالث عدل عن التسميتين إلى العدول... ومن ثم فإنَّ هناك أزمة حقيقية في المصطلح والمفهوم. وهذه الأزمة ليست نابعة من تعدد المصطلحات بقدر ما هي نابعة من عدم دلالة المصطلحات على المفاهيم؛ فاختلاف المصطلح لا يتبعه في كثير من الأحيان تغير في المفهوم والتصور والنظرة والوظيفة، وفي ذلك بلاء عظيم.

ونحن لا نجد فرقاً في النظرة لبعض القضايا المهمة: كالمعيار، والقاعدة، والوظيفة، والأهداف، والمجالات فيما يتعلق بالأسلوبية بين المصطلحات التي أخذت على عاتقها مقاربة المفاهيم الأسلوبيَّة.

وللاقتراب أكثر من عنوان البحث لا بد من التساؤل عن ماهية الأسلوب، وهل بالضرورة أن يكون الأسلوب ذا طبيعة انزياحية أو انحرافية حتى يحسب أسلوباً؛ أم أن الأسلوب كائن بالقوة في كل نص، بما في ذلك النصوص العلميّة ذات الطبيعة التقريريّة؟ وبمعنى آخر، هل الأسلوب موجود ضمن تنظيم خاص بالنص نفسه، دون وجود نموذج إيقاعي معين لتوزيع العناصر اللغوية المسؤولة عن تنظيم النص على الوجه الذي يتبدى فيه؟ فإذا كان الأمر كذلك فإن الأسلوب يفرض كينونته كشرطٍ من شروط النص

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التكوينية، وهو عندئذٍ جزء من نصية النص، وهو أكبر من الوحدات النحوية والصرفية والصوتية التي تشكله، فهو يتجاوزها في تحقيق أسلوبيته إلى بنى ذات طبيعة نصيَّة تعتمد على توزيع العناصر السابقة والتوليف بينها.

سأحاول في هذا الفصل الإجابة عن الأسئلة التي أثرتها لتجلية مفهوم الانزياح الأسلوبي ما استطعت إلى ذلك سبيلاً، وفي سبيل ذلك سأبدأ بتوضيح مفهوم المعيار، فهو الأساس الذي يمكن من خلاله التعرف إلى مفهوم الانزياح الأسلوبي.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

معيار الانزياح:

لا يوجد في تاريخ الفكر الإنساني صنف من صنوف المعارف والعلوم إلاّ وقد بني مقولاته على أساس معياري يكفل له تناسقها ويضبط إيقاعها وحركيتها، ويصل ما بينها بسمط جامع لأشتاتها وتفاصيلها، وهذا السمط الجامع هو ما يعرف بالمعيار. ولولاه لاستحالت العلوم والمعارف إلى ضربٍ من الفوضى. وهذا الأمر ليس حكراً على العلوم والمعارف الطبيعية، بل هو يتجاوز ذلك إلى الفنون والموسيقا والأدب وسائر الفنون. فكل ما يخالف المعيار ويناقضه يُقابل بردة فعل تتناسب مع حجم هذه المخالفة، الأمر الذي يعني أن الفكر الإنساني بطبيعته قائم على النسقيَّة والنظام. والثبات النسبي.

وتكمن وظيفة المعيار بناءً على هذا الأساس في إيقاف حركية الفكر من أجل فهمه واستيعابه(١). ولعل هذا القدر من الثبات النسبي الذي يحققه المعيار يساهم في معاينة إيقاع النشاط الفكري الإنساني بفعالية، وتلمّس مفاصلة التي تعين على تغيره.

وتبدو مسألة المعيار ذات قدرة عالية على الحسم وتصويب الخرق وجبر الصدع في العلوم الطبيعية والفيزيائية، غير أن الأمر لا يبدو كذلك في بعض وجوه النشاط الفكري الإنساني كالفنون عامة ومنها الأدب على وجه التحديد؛ وذلك لأن الآداب والفنون تسعى دائماً للإفلات من قبضة الموازين العقلية والمعايير العلمية الصارمة المقيدة لحريّة الإبداع، وربما انسحب ذلك على العلوم التي تحاول فهم الإبداع وتفسيره.

---

(١) الزعبي، أنور، رسائل في المعرفة والمنهج، دار أزمنة، ط١، ٢٠٠٤، ص ١٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وربما يبدو ظاهر هذا القول مقبولاً، غير أن الحقيقة خلاف ذلك، فكل أوجه النشاط الإنساني سواء تلك العلمية التي تعتمد على المقدمات في سبيل الوصول إلى النتائج عبر الاستدلال العلمي (الإمبريقي)، أو تلك التي تتخذ من مجافاة المعايير والبعد عنها طريقاً لإنجازاتها إنما تصدر في حقيقة الأمر عن نظرة خاصة تجاه المعيار. وتختلف هذه النظرة بحسب غاية كل من العلم والفن ووظيفته. فالعلوم تسعى من أجل الوصول إلى المعرفة اليقينّة وتفسير الواقع، في حين تسعى الفنون إلى تجميل الواقع أو خلق واقع جديد. ولهذا فإن معايير العلوم غير معايير الفنون. فالأولى تتسم بالثبات النسبي، في حين تظل الثانية عصيَّة على الرصد الدقيق. "وعند التحقيق فإن المعايير متنوعة، سواء ردّت إلى مبدأ الوضوح أو عدم التناقض أو المطابقة للواقع أو النتائج العلميّة... ولكن هذه المعايير جميعاً ربما تشترك في أنها وصفيّة لما هو حقيقة، وقد تساعد في التعرف على اليقين، ولكنها ليست منطقه؛ لأنها لم تتغلغل فيه التغلغل الكافي"([1]).

والحقيقة أننا عندما نتحدث عن معيار بصفة المفرد في حقل الدراسات الإنسانية، إنما نتحدث عن ذلك من باب إطلاق المفرد وإرادة الجمع؛ فنحن نتحدث عن معايير وليس عن معيارٍ واحد، وسنرى بعد قليل كم هي كثيرة ومتنوعة معايير الانزياح. ولعل هذا التنوع والتعدد في المعايير هو الذي فتح الباب واسعاً أمام عددٍ هائل من المفاهيم والمصطلحات لتصطف معلنة حضورها في حومة الدرس الأسلوبي.

ويقف الدارسون أمام هذا التعدد والتنوع في معايير الانزياح مواقف مختلفة، فثمة من يرونه قدحاً في مشروعية علم الأسلوب، بينما يراه آخرون عنصراً من عناصر ثراء

([1]) الزعبي، أنور: رسائل في المعرفة والمنهج ص ١٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الدرس الأسلوبي وعلامة على حيويته. وفي الحقيقة ما من جوابٍ شافٍ يمكن أن يسركن إليه المرء وهو يقارب أياً من مقولات العلوم الإنسانية، لا سيما تلك المتصلة بالأدب والشعر على وجه التحديد. ولعلّ من العبث البحث عن معيار أوحد للانزياح الأسلوبي "بل ربما كان البحث عن معيار أوحد خطأً فادحاً، فالحقيقة لا تحتكم لمعيار أوحد لليقين؛ لأن المعيار يقيدها في وجود شاسع، وأراها ساطعة أبداً، لا يحدّها إلا ما يحدّ الفكر نفسه، حيث إنها لا تقوم إلا به كاملاً. إذ إن الفكر من أي جهة يمتعض، يكون محقاً بامتعاضة، ولا يجوز إغفال هذا"([1]). ويعيب أحد الدارسين على العلوم الإنسانية طموحها الفيزيائي، فيقول معلقاً على ذلك: "إن العلوم الإنسانية قد أضحت ذات طموح فيزيائي وليس إنسانياً، ومثل هذا التحديد الصارم لا يتماشى مع طبيعة العلوم الإنسانية متعددة التعريفات العلمية... فالتعريف الدقيق فيها ليس مشكلة وإنما مُصيبة" ([2]) ومما سبق يبدو أن الباحث يصدر في قوله السابق عن شكوى مريرة من كثرة المصطلحات الإنسانيّة وتعددها وتعدد معاييرها، ويفسر ذلك بسبب اعتقاد الباحثين أن الظاهرة الإنسانية يمكن أن تضاهي الظاهرة الفيزيائية، ويقدم بديلاً عن ذلك وهو الإمساك بالدلالة العامة للمفهوم ([3]).

والمعيار يحتل مكانةً أساسية في الدراسات الأسلوبية؛ فهو- وإن لم يتفق على طبيعته وماهيته يظل ركناً ركيناً من مفردات الدرس الأسلوبي، فليس ثمة بحث أسلوبي واحد تجرأ على تجاوزه والقفز من فوقه. لكننا لا نعدم وجدان من رفض مبدأ المقارنة أصلاً في دراسة الإبداع، لأن المقارنة تعني النظر إلى الأسلوب بالقياس إلى قاعدة لا النظر إليه من حيث

([1]) الزعبي، أنور: مرجع سابق ص ١٦.
([2]) المسيري، عبد الوهاب، نحو نظام معرفي إسلامي، المعهد العالمي للفكر الإنساني، د.ط، ٢٠٠٠. ص ١٠٩.
([3]) المرجع نفسه والصفحة نفسها.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

هو مظهر للإبداع قائم بذاته، وهؤلاء انتقدوا بشدّة مفاهيم الاختيار والعدول وعدوها مفاهيم غير صالحة لدراسة الإبداع([1])، كما رفض هؤلاء التعويل على قاعدة تستخرج من أحكام النحو المجردة وتقاليد الكتابة المقيتة؛ فلا أسلم من تحكيم النص في النص معياراً لديهم([2]).

فالقضية الكبرى التي لم تفلح جهود الباحثين على مدى عقودٍ خلت في حلها هي قضية الإجماع على معيار واحد، ولو أن هذه القضية حُلّت لتمَّ رصد الانزياح بطريقة آليّة تقريباً([3]). ولكنني سأسلم بهذه التعددية المعيّارية، فهي أمر واقع لا مناص من إقراره ولا مفر من إنكاره، لا سيما ونحن نتحدث عن لغة الشّعر، محاولاً تتبع مظاهر هذه التعددية لعلَّ الأمر ينجلي في نهاية المطاف عن شيء ذي قيمة. والحقيقة "أن البلاغيين ظلوا يتساءلون عن ماهية الانحراف، فإذا عُدّ كل انحراف شكلاً بلاغياً، فالسؤال المحتم هنا: انحراف عن أي شيء؟ عن قاعدة؟ إن حلم البلاغيين المحدثين كان يتمثل في تحديد هذه القاعدة بشفرة اللغة. "وإذا كان صحيحاً أن بعض الأشكال البلاغية يعتبر خروجاً على اللغة. فإن بعضها الآخر لا يمثل أي خروج على القواعد، وبهذا فإن القاعدة لا ينبغي أن نبحث عنها في اللغة ذاتها، وإنما في نوع معين من الخطاب اللغوي"([4]).

ومعنى القول السابق أنه ليس بالضرورة أن يرافق الأشكال اللغويّة المنزاحة عن القاعدة الرئيسية في اللغة دلالات لغويّة جمالية، فهل معنى ذلك أن انزياحات التركيب لا

([1]) انظر، الطرابلسي، محمد الهادي، الأسلوبية والشعر الحديث، بحث منشور ضمن أوراق مؤتمر النقد الدولي في منعطف القرن العشرين، القاهرة، ٢٠٠٠، ص ١٩٧.

([2]) المرجع نفسه: ص ٢٠٢.

([3]) انظر، بليتش، هنري: البلاغة والأسلوبية، ترجمة محمد العمري، افريقيا الشرق، بيروت، ط٢، ١٩٩٩، ص ٥٩.

([4]) بحيري، سعيد حسن: علم لغة النص، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٩٣، ص ٦٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يعوّل عليها إنتاج دلالات مختلفة عن دلالات التراكيب الأصلية (أصل الوضع)؟ وهل تتجه فعالية إنتاج الدلالات الجديدة إلى التراكيب المجازية التي تحافظ على الرتبة النحويّة في التركيب بينما تعمد إلى خرق علاقات الإسناد والتجاور المنطقي بين المفردات النحوية؟ وللإجابة عن هذا السؤال أقول: إن الانحراف لا يمكن أن يقاس استناداً إلى التفريق بين المعاني الحقيقية والمجازيّة، ذلك أن بعض المعاني المجازيّة قد أصبحت بسيطة وشائعة، لهذا فقد قورب مفهوم الانحراف بحسب بعده وقربه عن العبارة البسيطة الشائعة، "لذا يرجع بعض الدارسين درجة الانحراف إلى ملامح متغيرة، وهي التي تحدد تنوع التشكيل البلاغي ذاته أيضاً، وهي فكرة يتضمنها تعريف الأشكال باعتبارها صيغاً يبتعد فيها القول بدرجات متفاوتة في مسافتها قرباً وبعداً عما يمكن أن تكون عليه العبارة البسيطة الشائعة"([1]).

ومن المعايير المقترحة لمعاينة الانزياح الأسلوبي في الشعر اعتماد أسلوب النثر بوصفه معياراً خالياً من الانحراف، فقد اقترح "جون كوهين" في سياق رصده أسلوبيات الانزياح النثر وسيلة قياس ضمن ما أسماه بمقاربة الانزياح، موجهاً تأكيده نحو انتهاك الشعر لقوانين النثر، مصرحاً أن المنهج المتبع في عملية التمييز لا يمكن أن يكون إلا منهجاً مقارناً أو موازناً، ويعني هذا مواجهة الشعر بالنثر، فلكون النثر هو اللغة الشائعة يمكن أن نتحدث عن معيار نعتبر القصيدة انزياحاً عنه([2])، ولكن المسألة أكثر تعقيداً من ذلك، إذْ ربما يتضمن النثر قدراً من الشعريّة والانزياح، لا سيما إذا كان النثر نثراً فنياً، أما النثر العلمي فأمره مختلف، وذلك لقلة العناصر الموسومة فيه وندرتها، كما أن الأمر لا يستقيم كثيراً،

([1]) بحيري، سعيد حسن، المرجع السابق، ص ٦٤.

([2]) جمرة العين، خيرة: شعرية الانزياح، مؤسسة حمادة للنشر والتوزيع، إربد، ط١، ٢٠٠١، ص١٢٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إذا ما أخذنا بعين الاعتبار تجربة الشعر الحديث وشعر الحداثة وما بعدهما من قصيدة النثر وخلافه، فالفوارق بين الأجناس الأدبيّة نثرها وشعرها تكاد تكون مفقودة.

ومن المعايير المقترحة لرصد الانزياح الأسلوبي في الشعر ذلك المستوى الكلامي الخالي من العناصر الموسومة في سلم التعبيريّة إلى أقل حدٍ ممكن لتحقيق عملية الإخبار المحايد المباشر بدرجة تقارب الصفر البلاغي. وهذا المستوى يعد أحد المعايير التي راجت كثيراً بين جمهور الدارسين والباحثين في الأسلوبيّة "ومعلوم أن أولئك الذين تكلموا في الانزياح حاولوا تحديد الواقع اللغوي الأصلي قبل حدوث الانزياح فاستعملوا للدلالة عليه مصطلحات مختلفة، ولكنها متقاربة، نذكر منها: الاستعمال الدارج، الاستعمال المألوف أو البسيط أو السائر أو الدرجة الصفر"([1]).

ويرى بعض الدارسين أنّ المعيار مركب من مجموعة من الثنائيات التي يمكن من خلالها تمييز الكلام المنزاح أسلوبياً من غيره، ومن هذه الثنائيات الشمولية والجزئية، والمجال والوظيفة، والتجرد والتأثير والاطراد والانحراف، والتحليل والتفسير، واللغة والكلام. وفي هذه الثنائيات يعبر الجزء الثاني منها عن الانزياح بينما يعبر الجزء الأول منها عن اللغة المعياريّة ([2]).

وتظل الثنائيات السابقة تعقد نوعاً من الموازنة بين اللغة بطبيعتها الذهنية الاجتماعية المجردة وبين تحققاتها الكلامية، وهذا الأمر يعيدنا إلى نقطة البداية المتمثلة في تلمس الحد الفاصل بين أداءين كلاميّين متحققين بالفعل أحدهما منزاح والآخر خالٍ من الانزياح.

([1]) حمودة العين، خيره: المرجع السابق ص ١٢٩.

([2])انظر، بحيري، سعيد حسن (من أوجه التوافق والتخالف بين البحث اللغوي والبحث الأسلوبي) بحث منشور في مجلة الدراسات الشرقية، العدد (١٥)، يوليو ١٩٩٥، جامعة القاهرة ص ٢٥- ١٠٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وإذا عددنا الأسلوب هو الانزياح، فهذا يعني أن النصوص التي لا تنزاح عن المعيار تخلو من الأسلوب([1])، وأود هنا أن أتساءل: هل الانزياح يستغرق المساحة النصيّة كلها في النصوص التي تحقق قدراً معنياً منه؟ أعتقد أن الجواب، لا، فالانزياح يشغل مساحة من النص تقل أو تكثر، وإذا كان الأمر كذلك، فإن النّص الواحد ربما تضمن المعيار والانزياح معاً، والأمر في هذه الحالة يشبه مجموعة من الأبنية تشترك في عدد أعمدتها والمساحة العامة لكل بناء، غير أنها تختلف في تشكيل تلك الفراغات التي بين الأعمدة وتحت السقوف، ويعني ذلك أن ثمة هياكل عامة مشتركة بين هذه الأبنية تشبه تماماً العناصر اللغوية غير الموسومة في النص، تلك التي يحتاجها النص الأدبي وغيره. ولكن العناصر اللغوية غير الموسومة لها وظيفة مؤكدة في النص الشعري. فبالاستناد إليها بوصفها سياقاً حاضناً للانزياح يتم تحديد هذا الانزياح، بمعنى أن النص يحمل في داخله المعيار والانزياح، ولولا المعيار لما عُرف الانزياح، فعماد الأسلوب وجود كل منهما حاضراً في النص أو في فضائه.

وانطلاقاً مما سبق يميل بعض الباحثين إلى اعتبار الأسلوب انزياحاً عن قاعدة الاستخدام اللغوي... بحيث تصبح القاعدة الأسلوبية هي الإشارة الصالحة اجتماعياً للفروق المترادفة على مستوى معين من التطبيق([2])، فالسياق يحضن ما هو عادي ليكون ثمة وجود ملحوظ لما هو غير عادي، فثمة نوع من أنواع السياق هو السياق الأسلوبي،

([1]) أبو العدوس، يوسف: الأسلوبية بين الرؤية والتطبيق، طبع بدعم من وزراة الثقافة، عمان، ط١، ٢٠٠٤، ص ٢٥٥.

([2]) المرجع نفسه ص ٢٥٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويعرفه "مايكل ريفاتير" بأنه نسق لغوي معين يتعرض لاقتحام عنصر غير متوقع، وهذا يُعدُّ في رأيه انحرافاً سياقياً، وله تأثير واضح في الأسلوب([1]).

وأعتقد أن العناصر غير الموسومة ليست عناصر مهملة، بل هي علامات معياريّة مُرشدة إلى الانزياح، لا بدّ للمحلل الأسلوبي من المرور بها والتوقف عندها. وعادةً ما تأخذ نصيبها من العناية والاهتمام في ذلك التحليل الأسلوبي الذي يبحث عن الأثر الأسلوبي إنطلاقاً من الآداة اللغوية، ويقابله نوع من التحليل ينطلق من الأثر إلى الآداة([2])، وإلى هذا النوع من الرّصد الأسلوبي الذي ينطلق من الأثر المائز يلتفت النقاد ودارسو الأدب، وهذا ما يشير إليه أحد الدارسين الأسلوبين، فهو يرى "أنه عند دراسة النص أسلوبياً، فإن الدارس لا يلحظ إلا الصفات الأسلوبيَّة غير العاديّة (المنزاحة) ويُهمل النّص وتراكيبه المتعددة"([3]).

ويمكن القول إن الانزياح ومرادفاته في كل الأحوال تحتاج إلى تلك المساحة من التعبير غير الموسوم بوصفها ضرورة منهجية لتحديد الانزياح. ومن ثم فإن الجهاز المفاهيمي الذي يأخذ على عاتقه دراسة الانزياح وتشخيصه لا بد أن يظل على مسافة قريبة من العناصر التي لا تبدو مؤثرة في النّص، ليتسنى من خلالها رصد العناصر المؤثرة. فليس ثمّة نظام معرفي أو غير معرفي يستخدم بفعالية عالية جميع أجزائه ومدخلاته لآداء وظيفته، والنظام اللغوي ليس بدعة بين هذه الأنظمة، وأضرب على ذلك مثالاً بجهاز النطق عند الإنسان، فالذي يبدو للعيان أنّ آلة النطق هي اللسان، وهذا صحيح ظاهرياً،

([1]) انظر خليل، إبراهيم: في النقد والنقد الألسني، منشورات أمانة عمان، ط١، ٢٠٠١، ص ١٤٥.
([2]) انظر بحيري، سعيد حسن: بحث سابق ص ٦٧.
([3]) انظر أبو العدوس، يوسف: مرجع سابق ص ٢٥٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لكن ثمة أجهزة أخرى كثيرة تبدو محايدة، غير أنها تساهم في صنع الحدث الكلامي، فالأسنان واللثة وسقف الحلق عوامل مهمة في إنتاج الصوت، وأيُّ خللٍ في أحدها ينعكس سلباً على الناتج الكلامي، بل إن اعتلال القصبات الهوائية، أو الرئتين أو سرعة خفقان القلب كل ذلك ينعكس على الأداء الصوتي. وأخلص من هذا إلى أن العلاقة بين القاعدة والانحراف هي التي تحدد الوجه الأسلوبي للكلام، وليس الانحراف أو الانزياح في حد ذاته. ومن ثم كان اعتبار بعض عناصر النص في حكم المهمل عند بعض الدارسين الذين قللوا من شأن بعض عناصره اعتباراً يحتمل الجدل، ويحتاج إلى قدرٍ من التمحيص؛ إذ إن هذه العناصر المحايدة، هي التي تجعل القارئ يحس بحجم التباين بينها وبين العناصر الموسومة ذات الأثر الأسلوبي الفاعل ([1])، وهي غاية الناقد الأدبي، هذا فضلاً عن أن دراسة الأسلوب خارج إطار النصوص الأدبيّة ليس أمراً محرماً أو ممنوعاً، "ومن ثم فإن تشخيص الأسلوب في النص الأدبي ينبغي أن يتجّه إلى نسيج النص كله، ما هو مؤثر وما هو غير مؤثر مباشرة، فالأسلوبية لاتتعالى حتى على دراسة الخصائص الأسلوبية في لغة ما مجرّدة من منشئ بعينه" ([2])، ناهيك عن أن ميدان الأسلوبية واسع جداً، يكاد ينبسط على رقعة اللغة كلها، فجميع الظواهر اللغوية ابتداءً من الأصوات حتى أبنية الجمل الأكثر تركيباً يمكن أن تُدرس دراسة أسلوبيَّة، وتكشف عن خاصيّة أساسية في النص المدروس([3]).

([1]) انظر الطرابلسي، محمد الهادي، الأسلوبية والشعر الحديث. ص ٢٠٢.

([2]) انظر عبد الجواد، إبراهيم، الإتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، طبع بدعم من وزارة الثقافة. د.ط، ت،ص ١٠.

([3]) المرجع نفسه: ص ١٩٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومع أهميّة البحث عن الأثر الأسلوبي من خلال الأداة من أجل استقصاء جميع عناصر النص، إلا أنّ هذا البحث يمكن أن يضعنا أمام واقعين لغويين يعيشان جنباً إلى جنب داخل مفهوم الانزياح، فثمة انزياح على مستوى الأداة غير ذي أثر أسلوبي كالأخطاء النحويّة والصرفية وغيرها، كما يمكن أن نعثر على أثر أسلوبي دون وجود انزياح(١). ونستشف من ذلك الأهمية القصوى لمفهوم القارئ النوعي بوصفه معياراً مهماً من معايير تحديد الأثر الأسلوبي، والحقيقة أن مقولة القارئ العمدة التي أطلقها "ريفاتير" تحتل مكانة متميزة عند "بليتش" وغيره من الدارسين، فالقارئ العمدة هو الذي يميز بين الانزياح المولد للأثر والانزياح المولد للخطأ. غير أن مثل هذا المعيار- شأنه شأن غيره من المعايير المقترحة- يظل معياراً متغيراً، فهو لم يسلم من عيوب ومعضلات تحديد من هو القارئ العمدة، إذ توجد ثمة ظواهر تاريخيّة طارئة على المعيار الأسلوبي مثل تغير الأسلوب (حلول معيار أسلوبي محل معيار آخر)، وانقطاع الأسلوب (وجود أزمة بين معيارين)(٢).

ومن الإشكالات التي تواجه اعتبار مفهوم القارئ الذي حدده "ريفاتير" بالعمدة معياراً للوقوع على الأثر الأسلوبي إشكالية تحديده تحديداً دقيقاً. ويصبح التساؤل التالي أمراً لا مفرَّ منه: ما الذي يكوّن قاعدة أسلوبية التلقي المعنية؟ هل هو القارئ المثقف، القارئ المتوسط، أم القارئ التاريخي أم المعاصر، أم الفردي أم الجماعي(٣).لقد كثر القول حول المعيار، ومن ثم حول الانزياح عن المعيار حتى وجدنا نفراً من الدارسين والباحثين يغالون في ذلك؛ فالانزياح يعني عند بعضهم أكثر من الخروج على قاعدة رئيسية إلى

---

(١) انظر بليتش، هنري، مرجع سابق، ص٥٨.
(٢) المرجع نفسه.ص ٥٥.
(٣) المرجع نفسه، ص ٥٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قاعدة فرعية أو تأسيس علاقة جديدة بين متجاورين لفظيّين إلى نسف صريح لشبكة العلاقات بين مكونات النص. ومن هذه المغالاة يشكو أحد الدارسين قائلاً: "ليس بوسعنا أن نزعم أن علم الأسلوب، كما يراه النقاد الأسلوبيون ينطوي على أية قوانين كما هو شأن العلوم الوصفية، التي يحاول أن يكون واحداً منها، فإذا كان في وسع الأسلوبيين واللغويين أن يستخلصوا قوانين مطردة تحكم الاختيارات اللغوية في شتى الفروع، فكيف يمكن أن يُصاغ قانون للانحراف وهو بحكم تعريفه نفسه خروج على القانون؟"([1]).

والحقيقة أن القول السابق لا يحمل رفضاً لمفهوم الانزياح بقدر ما يرفض تلك العلاقة القائمة بين مفهوم الانزياح والمعيار التي أوصلها بعض النقاد الأسلوبيين إلى حد القطيعة، وعندئذٍ يصبح ذلك التساؤل عن كيفية استخلاص القانون من اللاقانون مبرراً. أما أن يكون الانحراف بلا حدٍ يقف عنده إلا المخالفة الصريحة لقوانين اللغة، بحيث تتحطم العلاقات بين المفردات فتستحيل لفظاً غير مفهوم، فهذا مبدأ لا يمكن أن يقوم عليه مسعى جديد في الدراسات الأدبيّة([2]). ومثل هذه العلاقة بين المعيار والانزياح إذا ما قامت على أساس النفي التام فهي مرفوضة، فلا يصل توتر العلاقة بين القاعدة والاستعمال إلى حد تدمير الأولى "فثمة رؤية في الأسلوب مفارقة أو انحرافاً عن نموذج آخر من القبول ينظر إليه على أنه نمط معياري (Norm) ([3])"، وفي هذا شيء من احترام القاعدة؛ إذ تبدو المفارقة بين نموذجين ينتميان إلى معيار واحد. وربما يؤسس مثل هذا القول إلى حلٍ مقبول لمعضلة المعيار من خلال عمليات الموازنة بين نصوص بعضها يتضمن مستوى جيداً من

([1]) انظر عياد، شكري محمد، مدخل إلى علم الأسلوب، دار أصدقاء الكتاب، القاهرة، ط٤، ١٩٩٨، ص ٣٠.
([2]) المرجع نفسه، ص ٣٠-٣١.
([3]) أبو العدوس، يوسف، البلاغة، والأسلوبية، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ١٩٩٩، ص١٦٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الانزياح، وبعضها تقل فيه العناصر الموسومة إلى حد بعيد. وهذا شيء قابل للتحقق والقياس، أما درجة الصفر البلاغي وما رادفها من مسمّيات فهي في الحقيقة أشياء افتراضيّة يصعب قياسها عند التطبيق. ولهذا فإن السبيل إلى تحديد الأسلوب هو المقارنة بين الخصائص الأسلوبيّة لأكثر من نصٍ عند منشئ، واحد، أو أكثر من منشئ أو في نوعٍ بعينه من النصوص عند عدد من المنشئين، أو في جزءٍ من أجزاء نصٍ بعينه قياساً إلى غيره من أجزاء النص أو في مدونة كاملة (CORPUS) ([1]).

ولكي لا يظل الكلام نظرياً بعيداً عن المقاربة الحقيقية والتطبيق العملي النصي أود أن أشير إلى مجموعة من الدراسات التي توخت البحث عن الانزياح الشعري من خلال أسلوب الموازنة بين نصوص شعرية تعدد مبدعوها.

وفي هذا السياق أشير إلى ثلاث دراسات مهمة توخت البحث عن الانزياح استناداً إلى معيارٍ نصي من خلال الموازنة بين النصوص. وأولى هذه الدراسات عنوانها "في التشخيص الأسلوبي للاستعارة دراسة في دواوين البارودي وشوقي والشابي"([2])، والثانية بعنوان "الأسلوب في المسرحيّة"([3])، والثالثة "الأسلوب في الرواية"([4])؛ ففي الدراسة الأولى كانت قصائد البارودي أقل كثافة استعارية من قسيمتيها، لذا فقد أدّت وظيفة المعيار، بينما تجلى الانزياح واضحاً في كثافة اللغة الاستعارية عند الشابي، في حين توسط شوقي بينهما. أما الدراسة الثانية فقد عملت على قياس خاصية تنوع المركبات بين الاسمية

([1]) انظر مصلوح، سعد، في النص الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط١، ١٩٩٣. ص ٢٤.

([2]) انظر المرجع نفسه.ص ١٧٥– ٢١٩.

([3]) انظر، مصلوح، سعد: الأسلوب: دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ١٩٩٢ ص٩٣– ١١٧.

([4]) المرجع نفسه. ص ١١٩– ١٤٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والفعلية عند منشئ واحد من خلال أربع مسرحيات، وتخلص هذه الدراسة إلى اعتبار مسرحية "أميرة الأندلس" نمطاً معيارياً؛ إذْ انخفضت فيها نسبة الأفعال إلى أقل مدى، بينما مثلت مسرحية "مصرح كيلوباترا" النص المنزاح لتحقيقها أعلى نسبة من الأفعال. وفي الدراسة الثالثة تم البحث عن المعيار والانزياح الخاص بنسبة الأفعال إلى الأسماء بين نصوص روائية متعددة لمنشئين متعددين. وأعتقد أن الموازنة بين النصوص وقياس سمة أسلوبية في نص معين استناداً إليها في نص آخر عند منشئ واحد أو عند أكثر من منشئ يمكن أن تحل مشكلة المعيار، من خلال ما توفره لنا من إمكانية قياس تحققات أسلوب قياساً إلى تحققات غيره من الأساليب.

وتبرز أهمية المعيار في الدراسات الأسلوبية من كونها ضرورة، فالحدود ضرورة في كل معرفة تدعي أنها علمية. والمعرفة التي لا تحدها ضوابط ولا معايير ليست معرفة علمية، بل هي ضرب من "الميتافيزيقيا"السابقة على العلم، وتلك مرحلة تجاوزتها اللسانيات عموماً، وتجاوزها علم الأسلوب الذي هو فرع من اللسانيات العامة، فلا يعقل بعد ذلك العودة إليها؛ لأن كل علم لا يبني ولا يراكم على إنجازاته بشكل صاعد متقدم إلى الأمام لا يُعدُّ علماً. فالتوسع الأفقي في المعيار لا يخدم الدارس كثيراً، كما أن افتراض معايير وهمية كدرجة الصفر البلاغي لا يفضي إلا إلى مزيدٍ من الأسئلة الحائرة التي تظل معلقة دون أجوبة. فليس هناك عناصر لغوية محايدة وأخرى مشحونة بالدلالة إلا في سياقٍ استعمالي (كلامي). ومن هنا تبرز أهمية المعيار الكلامي الاستعمالي، سواء أكان هذا المعيار داخلياً؛ أي في النص المدروس نفسه أو خارجياً في نص آخر.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وهنا أود أن أتساءل: إذا كان المعيار في الدرس الأسلوبي على درجة عالية من الأهمية، وهو كذلك، فما معنى أن تطالعنا بعض الآراء التي تنعت الانزياح بأنه أكثر من خروج على القاعدة العامة (أصل الوضع) إلى قاعدة ثانوية، وأكثر من عملية اختيار والتقاء من بين إمكانات اللغة المتعددة، وأكثر من البعد عما هو شائع ومألوف طلباً لما هو عكس ذلك... لتصفه في النهاية بأنه سعي لتحطيم العلاقات النظامية بين عناصر النصّ التي تحفظ بنيته؟ (١).

وأتساءل مرة أخرى: هل هذا التحطيم الذي يستهدف بنية النص ونظامه اللغوي ينم عن وعي بهذه العملية أم أنه عمل يُشرّع للفوضى بحجة الإبداع؟ فإن كان لا ينم عن وعي فما الفرق بينه وبين العبث، أو كلام الحمقى والمجانين الذي قد يتضمن في ثناياه أحياناً ما يستثير إنتباهنا، ويسترعي فضولنا للإنصات إليه، والضحك أحياناً أخرى مما يتضمنه من عناصر تحمل في طياتها مفارقات تجبرنا على تلقيها ضاحكين، نظراً لقدرته على كسر أفق توقعنا، ولعل كسر أفق التوقع أهم ما يُدْهش المتلقي، وهذا ما أشار إليه كل من "آيزر" و"ياوس" في حديثهما عن نظرية التلقي في الأدب(٢).

وانطلاقاً مما سبق لا بد من تحكيم معيارٍ أدائي عند إرادة تشخيص الانزياح في نصٍ ما، وهنا ربما يقول قائل: هل تحكيم النص المعيار في النص المنزاح أمر سهل وميسور وآمن؟ والإجابة عن هذا التساؤل هي النفي بالتأكيد. فقارئ النصين هو المحور الذي تستند إليه عملية التشخيص الأسلوبي، فهو ليس متلقياً سلبياً بأي حالٍ من الأحوال، فهو

---

(١) انظر عباد، شكري محمد، مدخل إلى علم الأسلوب. ص ٣٠، ٣١.

(٢) انظر روبرت هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، ترجمة عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٠، ص ٩٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

القارئ المتخصص المبدع العالم بأسرار اللغة وخفاياها، وهو القادر على اكتشاف الظاهرة اللغوية النظامية من الخطأ اللغوي، وهو القادر على التمييز بين القواعد اللغوية النحوية الثانوية والرئيسية، العارف بأساليب العربية في التعبير البلاغي، وما يتضمنه ذلك من بيان وبديع وغيره. ولهذا فهو القارئ العمدة. ولا بد لهذا القارئ من أن يتسلّح بمعرفة واسعة في خصوصيات الجنس الأدبي الذي يعالجه، كالإيقاع والوزن في الشعر، وعلاقة ذلك في تصنيف الأسلوب بين الحسّي الذي يعني تصعيد درجاته حتى الوصول إلى التعبير المحايد، والتجريدي الذي يعني تصعيد درجاته حتى الوصول إلى التكثيف، ومن ثم التشتيت على مستوى بنية الفهم والإدراك([1]). فاللغة تعبر والأسلوب يبرز؛ ولذلك يدرس الأسلوب من خلال أثره في المتلقي أي السامع أو القارئ بحسب رأي "ريفاتير"([2]). فهو بناءً على ذلك قوّة ضاغطة على المتلقي، من خلال التأثير والإقناع والإمتاع([3]). وقبل ذلك فقد بنى المسدّي كتابه الأسلوبية والأسلوب على ثلاثة عناصر هي: المنشئ، المتلقي، النص، وهذا بدوره أدّى إلى اعتماد مفهوم المفاجأة في تعريف الأسلوب عند الغرب([4]).

([1])انظر فضل، صلاح: أساليب الشعرية المعاصرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٦، ص٥١.

([2]) انظر ابن ذريل، عدنان، اللغة والأسلوب، منشورات إتحاد الكتاب، دمشق، ١٩٩٦، ص١٤٣.

([3]) انظر عبد الجواد، إبراهيم: إتجاهات البحث الأسلوبي ص٤٢.

([4])انظر، المسدي، عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، دار سعاد الصباح، الكويت، د. ط، ١٩٩٣، ص ٨٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

علاقة علم الأسلوب بالشِّعر

أشير بادئ ذي بدء إلى أن علم الأسلوب بطبيعته لا يتوقّر على نزعة نقديّة، فهو لغوي الطبيعة والمنهج، غير أن نفراً من الدارسين المتحمسين لجسر الهوّة بين الأسلوبيّة والنقد أشاروا إلى أن علم الأسلوب بالرغم من كونه ينطلق من داخل النّص مستهدفاً تشكيله اللغوي وأبنيته النحويّة والصرفية والصوتيّة، إلاّ أنه لا يلبث بعد ذلك ان يتسلّق إلى قراءة المستوى الدلالي للنص في ضوء الإنجازات اللّسانيّة للتحليل اللغوي، ومن ثمّ فإن مشروعية العلاقة بين علم الأسلوب والنصوص الأدبية، ومنها الشعر، تتمثل في حاجة النصوص الأدبية إلى لغة نقدية واضحة([1]).

لكن آخرين رأوا أن النص وإن كان يتشكل بالدرجة الأولى من بنى لغوية نحويّة وصرفية وصوتية إلا أنه يتجاوز هذه البنى المشكلة له إلى بنى دلالية ذات طبيعة استعارية وتخيليّة. وبناءً على ذلك فإن الدراسة الأسلوبية بوصفها ذات طبيعة لغوية ربما تقصر عن الإحاطة بما هو أكبر من اللغة وأعظم. ولهذا ربما نفسّر قَصْر بعض الدارسين مهمة الأسلوب على الوقوف عند حدود التشخيص، ورصد الوقائع كما هي وصفياً، دون النفاذ من وراء ذلك إلى عملية التقييم ووزن نتائج النظر الوصفي في النصوص، معتبرين المهمة الثانية، ذات طبيعة نقدية، وهي ليست من مهام علم الأسلوب([2]).ومن هنا قال هؤلاء بصلاحية التحليل الأسلوبي لمعالجة جميع النصوص الأدبيّة وغير الأدبيّة.

([1]) انظر مصلوح، سعد: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية. ص٣٠.

([2]) انظر عبد المطلب، محمد: البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤، ص٢٦٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وأحسب أن كثيراً من الدراسات الأسلوبية لم تتوقف عند الحدود التي رسمها لها منظّرو الأسلوبية الأوائل، بل تجاوزتها إلى أعماق النقد الأدبي، وفي سياق تجاوز علم الأسلوب مرحلة التشخيص ورصد السمات الأسلوبيّة المستقرة في النص جميعها، تلك التي يرجح المتلقي مسؤوليتها عن إحداث الأثر الفني والجمالي، وغيرهما مما لا يُسند إليها المتلقي مسؤولية جمالية أو فنية بحسبانها من ضرورات النظام اللغوي نفسه، ومما يشترك فيه المنشئون- إلى تأسيس علاقة من نوع خاص بين بعض التحققات اللغوية في النصوص المتلقاة، وبين المستوى الدلالي للنص، "فقد استطاعت بعض الدراسات الأسلوبيّة أن تصل إلى نتائج متميزة تشبع ذوق المتلقي من الناحية الجمالية).([1]) وذلك بتجاوزها مرحلة الوصف والتشخيص الأسلوبيين إلى مرحلة استنباط أحكام جمالية كامنة وراء ذلك.

وفي هذا السياق لا بدَّ من الإشارة إلى قضية أحسبها على قدرٍ كبيرٍ من الأهمية لا يقل عن الأهمية التي سوّغت لي بحث الانزياح الأسلوبي في نموذج من نماذج الشعر الحديث، وهذه القضية هي حاجة هذا النوع من الشعر؛ أقصد الشّعر الحديث إلى أدوات جديرة به كجدارته بها، قادرة على استكناهه وسَبْر أغواره بغية الكشف عن طبيعة تشكيله اللغوي والأسلوبي على الصعيدين الإفرادي والتركيبي، وذلك للكشف عن عوامل السبك والحبك([2]) التي تنظم النصوص الشعريّة وتحقق شروطها الموضوعية.

والشعر الحديث كما هو معروف قدَّم تنازلات مهمة على مستوى الشكل، من أهمها التضحية بمساحة كبير من الإيقاع التقليدي والتوزيع المعجمي عبر مساحات محسوبة،

([1]) انظر مصلوح، سعد: في النص الأدبي- دراسة أسلوبية إحصائية، ص ١٦٠-١٧١.

([2]) انظر عبد المجيد، جميل، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب د.ط، ١٩٩٨ ص١٤١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والاستعاضة عن ذلك ببدائل جديدة، لعل من أبرزهـا الإيقـاع الـداخلي، وشـحن القـصيدة بمزيد من الإيحاء. والحقيقـة أن مثـل هـذا الاخـتلاف بـين النمـوذج الـشعري الحـديث والنموذج التراثي، وقلّة العلامات الفارقة بين الـشعر والنثـر مـن حيـث الـشكل؛ كـالوزن والقافية وتوزيع التفعيلات في الأسطر الشعّرية قد أدى إلى زيـادة الحاجّـة إلى وجـود ملامـح أخرى فارقة من نواحٍ شكلية وغير شكلية، وهـذا يتطلـب بـذل عنايـة خاصـة في الكتابـة الشعريّة لتضمين النص الشعري إشارات تدخله ضمن المنظومة الشعرّية لدى المتلقي([1]).

ويتبع ذلك التحول الذي طرأ على القصيدة العربية الحديثـة بالـضرورة تحـول في طبيعـة مناهج الدرس وطرق المقاربة النصيّة للـشعر الحـديث، بغيـة الإمـساك بـبنى هـذا النـوع الشعري المتفلتة من كل تحديـد، الطامحـة إلى مجابهـة القيـود والحـدود علـى صـعيد اللغـة والفكر. ومن هنا تبرز أهمية التحليل الأسلوبي باتجاهاتـه المتنوعـة، ومفاهيمـه المتعـددة تعـداد ما صُنف في هذا العلم([2]).

والدليل على حاجة الشعر الحديث الـذي يتـضمن قـدراً لا بـأس بـه مـن الانزيـاح الأسلوبي على أكثر من مستوى إلى نظر نقـدي جديـد، ازديـاد المـصنفات الأسـلوبية مـع مطلع النصف الثاني من القرن المنصرم حيث كـان التجديـد الـشعري قـد أصـبح ظـاهرةً ملموسة. ويذكر أحد الدارسين أن مجموع ما كتب في حقل الدراسـات الأسـلوبية منـذ عـام ١٩٥٥– ١٩٦٠ قد زاد على (١٥٠٠) عنوان ([3]).

([1]) انظر فتوح، أحمد محمد: نحو رؤية في التحليل النصي للشعر، أوراق مؤتمر النقد الدولي في منعطف القرن العشرين– مداخل لتحليل النص الأدبي، مطابع المنار العربي، الجيزة، ١٩٩٩، ص ١٤٥.

([2]) انظر عبد الجواد، إبراهيم: الإتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص١٠.

([3]) ستيفن، أولمان، اتجاهات جديدة في علم الأسلوب، ضمن كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي، لشكري عياد، دار العلوم، الرياض، ١٩٨٥، ص ٨٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وفي الأردن فقد بلغت الدراسات اللغوية في النصف الثاني من القرن العشرين حوالي (١٣٥) دراسة ورسالة وبحث وكتاب محقق([1]). وقد أحصى (M. Hatzfeld) ما بين عامي (١٩٠٠-١٩٥٢) أكثر من ألفي عنوان جمعها وصنفها وحللها ضمن دراسة نادرة له بعنوان: " Article Bibliography of the new stylistics applied to the Romance Literatures". ([2])

ويبدو لي أن ثمة تناغماً بين انفلات الشعر الحديث من ربقة القيود الشكلية والبلاغة ذات الطبيعة المعيارية العاجزة عن ملاحقة تطور الإبداع وتقنياته المختلفة، وبين تطور مناهج النظر في هذا النوع من الشعر ابتداءً من مطلع القرن المنصرم، وذلك على هدي من الإنجازات التي بدأت تتراكم في ميدان علم اللغة، وما انبثق عنه من علوم لسانية حديثة شكلت ثورة حقيقية في اللغة والبلاغة والأسلوبية، "وما زالت الإنجازات تتراكم بهدف تأسيس علم خاص بالدرس الأدبي ذي طبيعة لغوية، ألا وهو علم الأسلوب"([3]). ومما يحسب للأسلوبية من فضل على الشعر الحديث إعادتها طرح مسألة الشكل والمضمون والأداة والأثر على أساس تفاعلهما معاً، وإزالتها الحواجز المتصلبة التي كانت قائمة بينهما من قبل، وحملها الدارسين على النظر إليهما باعتبارهما وحدة واحدة، لا طرفين متقابلين([4]).

([1]) انظر الطويل، عمران، الدراسات اللغوية في الأردن في النصف الثاني من القرن العشرين، طبع بدعم من وزارة الثقافة، ط١، ٢٠٠٤، ص ١٢.

([2]) انظر جيرو، بيير، الأسلوبية والأسلوب، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، د.ط، لبنان، ص١٢.

([3]) انظر المسدي، عبد السلام: النقد الأدبي وتوليد الأنساق: المؤتمر الدولي للنقد الأدبي، القاهرة، أكتوبر ١٩٩٩، ص ٧-٨.

([4]) انظر الطرابلسي، محمد الهادي: الأسلوبية والشعر الحديث، ص ١٩٨، ١٩٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وهذا العلم؛ أقصد علم الأسلوب يسعى في توجهاته وآفاقه النظرية على صعيد مؤازر لثورة الشعر الجديد، بهدف التحرر من مناهج النظر السابقة، بمعنى "أنه يسعى إلى أن يكون له قدر من الدقة والموضوعية يُخرج بهما الشعر من ربقة الاعتبارات الذاتية والأحكام الانطباعية، حتى يكون للأسلوبية مكانة متميزة في مجال العلوم الإنسانية، كالمكانة التي أدركتها اللسانيات التي ولدها"([1]).

ومعروف أن الشعر يتجاوز كل المعايير النسقية الضابطة لجنسه ونوعه، وهذا يرتب من جانبٍ آخر على النقد سعياً حثيثاً لتطوير المعايير بما يتناسب مع حركية الإبداع الشعري المستمرة. لكن الإيقاع الحركي الصاعد من جهة الإبداع الشعري يظل أسرع بكثير، ويظل النقد الألسني، وغير الألسني عاجزاً عن مواكبة الإبداع، ولعل في هذا ما يبرر عملية الحراك المفاهيمي والمصطلحي المستمر لمفهوم الانزياح إلى الحد الذي يجعلنا اليوم غير قادرين على ضبط فوضى المصطلحات الأسلوبية على وجه التحديد. لكن هذا الحراك المصطلحي المستمر بالنسبة لمفهوم الانزياح الأسلوبي إنما جاء ليواكب طبيعة الشعر الحديث التي لا تستقر على وضعٍ معين، ومن ثم فإن مصطلح الانزياح الأسلوبي يعبر عن بنية مفاهيمية تعد هي الأنسب لدراسة الشعر الحديث المنزاح بطبيعته عن كل ما يُتواضع عليه.

ولعل الحركة الدّائبة من لدن الأسلوبيّة باتجاه المعيار من أجل تفسير الشعريّة بالاتكاء على مهادٍ لغوي لها ما يبررها، بل لعل مفهوم الانزياح جزءٌ من الدورة الطبيعية لحياة اللغة التي تتجلى من خلال الشعر. فمن الشعر تولد اللغة وإليه تعود. وهي بهذا المعنى أشبه

([1]) انظر المرجع السابق، ص ١٩٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ببخار الماء الذي يتصاعد إلى الفضاء، ثم لا يلبث أن يعود سيرته الأولى، وهكذا تظل مياه البحر ملحاً أجاجاً، بينما يكون ماء الأمطار عذباً فراتاً. إن اللغة المعياريّة بوصفها مؤسسة اجتماعية تشبه تماماً مياه البحر مالحة لا يُستساغ شربها، ومع ذلك فهي ضرورية لحدوث عملية التبخر، ومن ثم تقطير الماء وتخليصه من الشوائب. ومعنى أن يكون الشعر أصلاً للغة أن الإنسان عبر تاريخه الطويل- إذا ما غضضنا النظر عن النظريّة التوقيفيّة- قد اخترع اللغة، "وكانت الأسماء تطلق على المسميات من باب المجاز، ثم بدأت تتحول إلى أسماء حقيقية ليس لأنها كذلك، بل لشيوعها واعتياد الإنسان عليها، وتقلص المسافة الفاصلة بينهما عبر الزمن ولهذة النظرية من يؤيدها"([1]).

وأشير في سياق المقاربة بين الانزياح الأسلوبي وبين الشعر إلى قضية تؤسس لمشروعية المزاوجة بينهما. وتتمثل هذه القضية في أن الشعر فن يقوم على استثمار الإمكانات والحيل اللغوية المولدة للتوتر الجمالي، ولعل هذه الحيل تقوم بالدرجة الأولى على الانزياح، ويتفاوت الشعراء في منجزاتهم الشعرية بقدر تفاوتهم في استثمار إمكانيات اللغة. فالشعريات الحديثة اتجهت في المقام الأول إلى رؤية الشعر باعتباره تشكيلاً لغوياً وعلاقات جديدة، فالشاعر على حد قول "كوهن" بقوله لا بتفكيره، وهو خالق كلمات لا خالق أفكار، وعبقريته كلها ترجع إلى إبداعه اللغوي" ([2]). والأسلوبيّة في حقيقة الأمر لم تنهض إلا لهذا الغرض، غرض دراسة النصوص استناداً إلى بنيتها اللغوية، وتحليل هذه البنية،

([1]) انظر عبد البديع، لطفي: التركيب اللغوي للأدب، دار المريخ للنشر والتوزيع، الرياض د.ط، ١٩٨٩. ص٢٥. وويس، أحمد محمد: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص١١٤.

([2]) انظر كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦، ص٤٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

دون أن تشدّد كثيراً في بادئ الأمر على النفاذ إلى ما هو أبعد من ذلك[1]. وبالرغم مما سبق من مبررات المزاوجة بين الأسلوبيّة والشعر الحديث في هذا البحث الذي يتناول أنموذجاً شعرياً حداثياً ميداناً للتحليل الأسلوبي، "فإن علاقة المعرفة النقدية بالمعرفة اللغوية ليست في حاجة إلى شيء مثلما هي اليوم في حاجةٍ إلى "منهجة" نظرية تكون بمثابة التأسيس للرابط المتين الذي يصل بعضها ببعض.. إنها الحاجة إلى الوعي بالعلاقة الاستثمارية بين حقلين من حقول النشاط الإنساني الفكري؛ لتقوم بينهما وظيفة الإخصاب (الابيستيمي) عن طريق تحديد بؤرة الفعل المشترك؛ فالعلاقة بين اللغة والشعر هي لبّ لباب الأسلوبية ولحمها الحي وقلبها النابض بالحياة، "فعنصر الشعر إذا ما ركبناه مع عنصر اللسانيات كانت المعادلة الناتجة عن ذلك هي الأسلوبية بوصفها التشخيص التحليلي المتجه صوب مميزات تركيب الكلام القوامي، لتعيننا من بعد ذلك المقولات البلاغية على فهمه، وتساعدنا على تطويره باتجاه استكناهه دلالياً"[2].

وتتعزز علاقة مفهوم الانزياح بالشعر إذا ما عرفنا أن ما يعرف بعمليات كسر النظام أو الانحراف أو العدول أو الإضافة أو المفارقة أو الشذوذ أو الإنتهاك.. إلخ[3] إنما تتم من خلال لغة الإبداع الشعري التي تستهدف الشكل انطلاقاً من "أن أي تغير في بناء التركيب لا بد أن يحمل معه تغيراً في المقاصد والدلالات والرؤى"[4]. ومن ثم فإن العمليات الأسلوبية التي تتذرع بها لغة الإبداع الشعري لا تضحي بالمضمون، وإلا انقلب

---

(1) انظري المسدي، عبد السلام: النقد الأدبي وتوليد الأنساق، ص١.
(2) المرجع نفسه: ص ٦.
(3) بحيري، سعيد حسن: من أوجه التوافق والتخالف بين البحث اللغوي والبحث الأسلوبي، ص ٦٩.
(4) الرواشدة، سامح، في الأفق الأدونيسي ص ٧٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الأمر إلى فوضى مطلقة، بل إن كل هذه الحيل والإمكانات تناضل من أجل الإحاطة بمضمونها غير اللغوي، وتجسيده في واقع لغوي حي وملموس.

ولا يعني ما سبق أن الشعريَّة تعني الخروج على النظام اللغوي المستقر، كما لا يعني ذلك أن الأبنية اللغوية الجارية على وفق أصل الوضع تخلو من الشعريّة. ولا يوجد أداء كلامي على الإطلاق سواء أكان شعراً أو غيره يخلو من النظام، بل ربما صح أن أكثر الأشكال التعبيريَّة تفلتاً من المعايير اللغويَة مسكونة بنظامٍ خاص يقوم على علاقة جذبٍ وتنافر مع المعايير المستقرة في اللغة الجماعية. وبناءً على ذلك فالنظام موجود في أكثر الأشكال اللغوية تطرفاً وهو القصيدة الشعرية الحديثة. ففي القصيدة الحديثة نظام، ومن التجني أن نقول إنه ضرب من الفوضى التي لا تعرف النظام، وفي أسوأ الأحوال التي تتهشم فيها ملامح النظام لا بد من وجود نظام داخلي، أو لنقل- إذا نحن تحرينا الدقة- إن معظم هذا النظام داخلي، ينتمي إلى الشيء نفسه (القصيدة) وينبع من داخله، وليس (تصوراً) خارجياً مفروضاً عليه([1]).

لا بُدَّ أن نستجلي علاقة النظام بالجمال، وأي أشكال النظام له صلة به، أهو النظام المعياري العام المستقر في تراثنا اللغوي والإبداعي، أم هو النظام الحديث المتولد من طبيعة العمل نفسه (النظام الداخلي أو نظام الانزياح)، وهنا يجيب أحد الدارسين المعاصرين بقوله: "وخلاصة كل هذا أن النظام في ذاته ليس ذا قيمة جمالية يمكن أن يكتسبها الشيء بإضفاء النظام عليه، وإنما يكون النظام عاملاً من عوامل التأثير الجمالي عندما يكون خفياً

([1]) انظر إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط١، ١٩٩٤، ص ٧١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ونابعاً من طبيعة الشيء نفسه"([1]).ومن هنا ننتقل إلى مسألة أخرى تتعلق بالنصوص التي تحافظ على المعياريّة التقليدية والنظام الواضح، وتلك التي تسترعي اهتمام المتلقين من جمهور الحداثة الطامحين إلى أشكال جديدة وتقنيات تعبيرية جديدة، وعلاقة كل منهما بالضرورة الفنية والوظيفة الجمالية التي تستهدف حساسية المتلقي في نهاية الأمر. ولا يعني ما سبق من قول أن الغموض ضرورة فنية دائماً بينما الوضوح قبح وعيب، فالنظام والوضوح لا يمثلان التهافت الفني مثلما أن الشعر المفكك المنحرف عن الصيغ التركيبة والمعيارية لا يمثل تجليات فنية في كل حال. وأكثر من هذا ما يصرح به أحد النقاد المعاصرين حيث يقول: "إن هناك قدراً هائلاً من الشعر الذي يتسم بالوضوح والبساطة، هو في الوقت نفسه قادر على أن يهزنا ويثيرنا، وكم انفعلنا بهذا الشعر الواضح البسيط؛ فالعدول إذن عن البساطة والوضوح إلى الغموض لا يمثل ضرورة فنية وشعرية على الإطلاق"([2]).

وانطلاقاً مما سبق فإن القول بأن الشعرية قائمة على أساس القطيعة التامة مع اللسانيات بالمفهوم السوسيري، ومن ثم رفض أي قانونية تتحكم في الإبداع([3])، فيه شيء من التطرف. وقريب من هذا ما ورد عند كمال أبي ديب وهو يقارب مفهوم الشعريّة ويصفها بأنها ليست خصيصة تجانس وانجسام وتشابه.. بل نقيض ذلك كله؛ اللاتجانس

([1]) المرجع السابق: ص ٧١.
([2]) المرجع نفسه، ص ١٦١.
([3]) انظر الجزار، محمد فكري، المخلص والضحية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٥ ص٣٢٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

واللانسجام...، لأن المترادفات الأولى تعني الحركة ضمن العادي المتجانس.. أما الثانية فتعني نقيض ذلك أي الشعريّة ([1]).

إن القول بقطع علاقة النص الشعري مع النظام اللّغوي يحمل بين طياته انزياحاً عن المنطق؛ لأن الانزياح الشعري المقبول لا بد أن يكون مفهوماً، وحتى يكون مفهوماً لا بد له أن يجري على وفق سنن تضبط هذا الانزياح، ومن ثم "فإننا عند دراستنا للنصوص الشعرية المنزاحة نكون بحاجة إلى نوعين من التحليل، الأول لغوي نصي، يُعنى بكل أشكال اللغة في الأساس، يتجه إلى المعنى أو ما أطلق عليه مغزى النّص" سواء تحقق في صورة عادية أو منحرفة، أما الثاني فهو أسلوبي بلاغي يعني بتلك الأشكال المتجاوزة لمستوى اللغة العادية باتجاه الأشكال المنحرفة([2]).

وإذا كنت لا أتفق مع كون الانزياح خرقاً صريحاً للقاعدة اللغويّة، فإنني لا أنكر حدوث مثل ذلك في الشعر الحديث والمعاصر، لكن هذا لا يعول عليه كثيراً. أما الذي يعولّ عليه فهو تلك الاختيارات التركيبة والبديعية المتميزة النابعة من تشكيل النسيج اللغوي بطريقة خاصة. والحقيقة أن الطبيعة الرئبقية لمفهوم الانزياح، تلك الطبيعة التي تأبى على التوصيف أحياناً قادمة إليه من تعمده بماء الشعر ذي الطبيعة الانزلاقية، التي جعلت كثيراً من الدارسين يربطه بمفهوم الشعرّية، نظراً لطبيعة كلا المصطلحين المتحركة. "والانزياح بالمعنى الذي نتصوره هو تجربة في اللغة، أو هو اللغة التي أعيد إليها ما كانت تفتقده، ولعل ما يميزه هو كونه بعيداً عن النمطية، ولا يمكن فهم انبثاقه للوهلة الأولى،

([1]) انظر أبو ديب، كمال، الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط١، ١٩٨٧، ص ٢٨.
([2]) بحيري، سعيد حسن، علم لغة النص، ص ٥٩-٦٠. ص ١٢٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إنه في اللغة وخارجها، وليس في وسعه أن يتمركز، إلا أنه اعتبر- في الغالب- الصفة المائزة في اللغة الشعرية([1]).

إن النيل من المنجز اللغوي والبلاغي القديم لا يمكن أن يكون هدفاً شعرياً على الإطلاق، فالشعريّة يمكن أن تتحقق بوسائل لغوية وطيدة الصلة بالمعيار اللغوي، ومن ثم فان الانزياح الشعري هو زحزحة التعبير بمنة ويسرة عمّا هو عادي ومألوف، وعما هو شائع إلى خلافه. والحقيقة أن تاريخ العربيّة الطويل الممتد منذ بدء مرحلة تدوين اللغة في القرن الثاني الهجري، منذ أن وضع سيبويه كتابه، وملأه بشواهد من شعر من يثق بعربيتهم ونثرهم، لم يشهد خروجاً على أمهات القواعد اللغويّة والبلاغية. فأما ما حدث من تجديد في عروض الشعر وأوزانه في القرن المنصرم فإنه لا يُعدُّ خروجاً على أساس الوزن في علم العروض المتمثل في التفعيلة، وأما ما خرج تماماً فالقول بشعريته مرجوح، لذا سمي شعر النثر أو قصيدة النثر ([2]).

إن الشطط في ادعاء تحقق الانزياح الشعري من خلال قطع الصلة بالمعايير اللغوية ينذر بالخطر، وربما كان مثل هذا الشطط بسببٍ من استقراء بعض الباحثين تاريخ اللغات الأوروبية ذات الأصل اللاتيني، وصولاً إلى علاقة هذه اللغات اليوم بذلك الأصل، وتزامن هذا النظر الذي يستحضر انفصام العلاقة إلى حدٍ كبير مع ما تشهده المجتمعات الأوروبية اليوم من نهضة شاملة في مختلف جوانب الحياة المادّية، وتقدم في ميادين أخرى لعل منها اللغة والأدب. ومثل هذا الاستقراء الناقص ربما كان يقف وراء بروز بعض الدعوات التي نادت باعتماد اللهجات المحليّة في الكتابة الإبداعية والمسرحية على وجه

([1]) انظر حمرة العين، خيره: شعرية الانزياح، ص١٢٧.

([2]) انظر برنار، سوزان، قصيدة النثر، ترجمة زهير مغامس، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٧، ص١١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التحديد، ولكنها لم تفلح، وإن وجدنا بعض الكتاب قد استجابوا لمثل هذه الدعوات كتوفيق الحكيم الذي مزج بين الفصحى والعامية في بعض مسرحياته.

وبين يدي علاقة النحو بالشعرية وتحقيق متطلباتها كالإيحاء والغموض وتشكيل الصورة الشعرية وغير ذلك من هذه المواضيع، فإن أوضح ما قيل في هذه المسألة ما ذكره عز الدين إسماعيل حيث يقول: "ينبغي أن نميز بين الغموض والإبهام. وأنا استخدم هذين اللفظين في مقابل اللفظين الإنجليزيين Ambiguity, Obscurity ، فنحن نستخدم في الأغلب لفظة الغموض، ونادراً ما نستخدم لفظة الإبهام، مع أن الشيء المبهم المستغلق ليس هو دائماً بالضرورة الشيء الغامض فالإبهام عند امبسون صفة نحوية بصفة أساسية، أي مرتبط بالنحو وتركيب الجملة، في حين أن الغموض صفة "خيالية" تنشأ قبل مرحلة التعبير المنطقية، أي قبل مرحلة الصياغة اللغوية النحوية." (١).

ويتضح مما سبق أنّ الإبهام صفة لصيقة بموروثنا الشعري أكثر منها في الشعر الحديث المعاصر الذي تغلب عليه صفة الغموض، كما يعني ذلك أن الإبهام ينم عن وعي بالمشهد الشعري وبملامحه وصوره وخطابه، من غير ضرورة لأنْ يتزامن وعي من هذا النوع مع وعي عميق بالواقع الإنساني العام الذي يحف التجربة الشعريّة، كما يعني ذلك أن الغموض يشير إلى ضبابية قاتمة في استيعاب الواقع وفهمه وتحويل قيم الواقع إلى قيم شعرية فنية، من غير ضرورة لأنّ يترافق ذلك مع عدم إدراك للأبعاد الإنسانية والاجتماعية للقضايا التي يعيش الشاعر المعاصر بين ظهرانيها، بل ربما يكون العكس هو الصحيح، إذْ كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة بحسب النفّري، وربما عجزت العبارة، وأخفق التعبير

---

(١) إسماعيل، عز الدين، مرجع سابق، ص ١٦٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

عن مسايرة الوعي العميق بالأشياء من حولنا. والفكرة الأهم في كل ما سبق أن توزيع العناصر النحوية وصياغتها في تركيب جملي يساهم في تشكيل الأفق الشعري، ولهذا "فالشاعر يدرك الأشياء، إدراكاً أبعد مدى مما نصنع؛ وهو لذلك لا يجد في لغتنا الناجزة من الألفاظ وصور التعبير ما يشرح به هذا الإدراك في دقة وإتقان([1])" ومن هنا يتخلق في الشعر ما يعرف بمفهوم الانزياح فالشاعر من هنا يذهب إلى الاختراع؛ اختراع الألفاظ واختراع صور التعبير، والاختراع كما قلنا خيال([2]).

ويدفعنا الحديث عن ربط الانزياح بالشعر والشعرية باعتبارهما محصلة له ووظيفة إلى التساؤل: هل حقاً يرتبط الانزياح بوظيفة جمالية دائماً، وهل هي معيار له؟ في الحقيقة ثمة أثر لا بد ناتج عن عملية الانزياح، وهذا الأثر يكون جمالياً حين يكون الانزياح أسلوبياً، بمعنى له أسلوبه ونظامه الخاص الذي لا يخرج على النظام العام، ولا يكون كذلك حين لا يكون أسلوبياً مستمداً من سنن النظام اللغوي، فالانزياح عندئذٍ وسيلة لتحقيق الأثر الجمالي المطلوب، وليس غاية في حد ذاته. وعندما يصبح الانزياح غاية منعزلة عن الأثر المرجو من ورائه فهو عندئذٍ لا يعد انزياحاً أسلوبياً، ويصبح كالانزياح الناجم عن الخطأ.

أما كون الانزياح علامة على الوظيفة، بمعنى أن الانزياح يوجد حيثما يوجد الأثر الأسلوبي الجمالي ذو الطابع الوجداني، فهذا غير صحيح دائماً، فالانزياح يمكن أن يؤدي هذه الوظيفة، لكنه ليس الطريق الوحيد الموصل إليها. صحيح أن غالبية فنون القول التي تمتاز بقدرتها على التأثير في المتلقي واستهداف حساسيته الوجدانية تتوفر على قدرٍ كبير من الانزياح، كما أن غالبية الانزياحات تولد آثاراً جمالية بالمعنى السابق، مما دفع المشتغلين

([1]) المرجع السابق ص ١٦٥.
([2]) المرجع نفسه، ص ١٦٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بالبلاغة قديماً والأسلوبية حديثاً إلى رصد هذه الأشكال اللغوية الانزياحية، وتجريد هذه الأشكال في صور منطقية تجسد التشكيل النحوي للصورة الشعرية، وتبحث في طبيعتها الإسنادية، ومن ثم صياغة قوانين عامة ضابطة لحركة الإيقاع الجمالي في النصوص، ربما كان ذلك كله صحيحاً، لكن "كوزريو" يرى: "أنه ليس صحيحاً أن اللغة الشعريّة (أو النص الشعري) ينحرف ضرورة عن اللغة العادية أو (النص العادي)، وأن وقوع الانحراف في نص معين يجب أن لا يكون حتماً انحرافاً مقابل الاستعمال... ويمكن ببساطة ووضوح أكثر ألا تكون حقيقة الانحراف عن معيار هي الحاملة للمعنى"([1]).

والحقيقة أن ربط الانزياح الأسلوبي بالشعرية ما دامت محصلة لاستخدام متميز في أداة الشعر وهي اللغة ([2]) له ما يبرره، وذلك لكثرة ما بينهما من وشائج تترتب على كون كل منهما يعتمد تشكيل مادة الشعر تشكيلاً خاصاً ([3])، وهذا التشكيل يتأبى على النمطية. وينسب الباحثون للشعرية وظائف مثل الاستجابة النفسيَّة المصاحبة للشعر، وكذلك التوفر على الجوانب الوجدانية والانفعالية، وتجاوز حدود الإفهام أو الإشارة أو الدلالة المعجميَّة إلى الإثارة والتأثير والانفعال([4]). ولكن السؤال الذي يطرح نفسه: هل مفهوم الشعريّة أفضل حالاً من مفهوم الانزياح، لنقاربه من خلاله؟ ربما كان هذا صحيحاً لو لم يرتبط الشعر في سياقه التاريخي بوظائف كثيرة ومتعددة، يقع بعضها خارج إطاره الفني والجمالي الصرف.

([1]) انظر بحيري، سعيد حسن: علم لغة النص. ص ٦١.
([2]) انظر المومني، قاسم، شعرية الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٢، ص ١٣.
([3]) انظر المرجع نفسه بتصرف بسيط من ص ٣٦.
([4]) انظر المرجع نفسه بتصرف بسيط من ص ١٣– ١٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إن ربط مفهوم الانزياح بالشعرّية لن يكون بمأمنٍ عن استقراء تاريخ الشعرية العربية كله، ومن ثم التوقف عند خلاصات مستمدة من لطائف أدبيّة أو روائع شعرية في عصر من العصور، واختزال الشعرية فيها، لتصير دليلاً للتابعين إلى يوم الدين، بحجة أن هذه الأعمال كانت ذات يوم ملبيةً لطموح النقاد والمتذوقين، مما يعني إيقاف تدفق العملية الإبداعية، والسياها التلقائي، أو الرضوخ لأشكال فنية في مرحلة تاريخية معينة، كانت رداً على مغالاة النقد والنقاد باتجاه مضامين معينة، فصارت هذه الأشكال نفسها مضامين معياريّة تجاوزها الزمن، وسبقها إيقاع الإبداع مسافاتٍ طويلة.

وما دمنا نتحدث عن علاقة الأسلوب بالشعر، فلا بد أن تكون هذه العلاقة ذات صلة بالنقد الأدبي. وهنا أتساءل هل الأسلوب، ومن ثم الانزياح الأسلوبي مقولة نقدية؟ أكاد أزعم ذلك. لكن الأسلوب من وجهة نظر المسدي علم قائم بذاته، وليس من شأنه معالجة قضايا الأدب نقدياً، فهو علم آخر غير النقد الأدبي، "فالأسلوبية عاجزة عن أن تصبح نظرية شاملة بديلة للنقد الأدبي؛ لأنها لا تصل إلى مرحلة الحكم"([1]). لكن الواقع العلمي والبحثي لا يتطابق مع قول المسدي، فقد تجاوزت الأسلوبية مرحلة الوصف والتشخيص إلى أعماق النقد الأدبي.

([1]) انظر المسدي، عبد السلام: الأسلوبية والأسلوب، ص ١١٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الانزياح: المفهوم والمصطلح

ثمة علاقة بين المفهوم والمصطلح، وهذه العلاقة تشبه تماماً علاقة الدوال بمدلولاتها، فالمصطلح دال اصطلح عليه من لدن فريق من أهل الاختصاص، ليدل على مضمون معين، بحيث يُستحضر هذا المضمون بمجرد إطلاق المصطلح. والمصطلح ضرورة من ضرورات المنهج العلمي، وهو اللغة المشتركة بين المشتغلين في كل حقل من حقول المعرفة. ووجود المفهوم سابق على وجود المصطلح من حيث النشأة والتكوين. ولهذا فإن تأصيل المصطلحات يتطلب عودة إلى المفاهيم. وهذا لا يعني بالضرورة وجود صدى مفاهيمي في تراث كل علم من العلوم لكل المصطلحات المستجدة في هذه العلوم. فالأمر مختلف من علم لآخر ومن فن لآخر، فثمة علوم وفنون ومعارف ساهم سلفنا الصالح فيها مساهمات مثمرة تستحق التوقف عندها، وثمة علوم ومعارف لم يكن لهم سابق عهدٍ بها، ولهذا فهي وليدة الزمن الحاضر الذي أنبتها والبيئة التي احتضنتها. وبمعنى آخر ليس لكل المصطلحات ما يربطها بالماضي. غير أن المصطلحية تستفز الدارس عادة للبحث في الإطار المفاهيمي لظاهرة من الظواهر أو علم من العلوم، وأحياناً يساهم هذا البحث في تأصيل المصطلح.

والحقيقة أن مفهوم الأسلوب مفهوم واسع جداً ومتنوع ومتشعب تشعب المصطلحات التي تناولته، فالاتجاهات الأسلوبية تنمو كل يوم، وهذه الاتجاهات لا تصدر عن مصدرٍ واحد، بل إنها تتناول جميع مستويات اللغة في تحققها الكلامي عبر إنجازاتٍ فردية، فثمة أسلوبية الصوت وأسلوبية الصورة وأسلوبية التركيب والأسلوبية المعجميّة،

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وضمن كل نوع من هذه الأنواع تتدافع مفاهيم متعددة، بعضها يبحث في التكرار وبعضها يبحث في القواعد التركيبية الثانوية والفرعية، وبعضها يبحث في نوعية الأساليب المستخدمة في النص، بين الخبر والإنشاء.

وينبع اتساع مفهوم الأسلوب من عدم اختصاصه بمستوى لغوي معين أو حقل معرفي محدد. ولعل الراصد المتتبع للكتّاب الذين أصلوا للأسلوبية والأسلوب ابتداءً من أحمد الشايب، والخولي، ومروراً بصلاح فضل، وعدنان بن ذريل، ومنذر عياشي في ترجمته "لبيير جيرو" وسعد مصلوح، ومحمد عبد المطلب، وعبد السلام المسدي، وشكري عياد، ومحمد الهادي الطرابلسي.. إلخ. لا يجد واحداً من هؤلاء يخلص مفهوم الأسلوب للدرس الأدبي فحسب، وإن كان بعضهم قد أشار إلى أن حقل الدراسات الأدبية هو الميدان المفضل للدراسات الأسلوبية. فالأسلوبية في توجهاتها العامة صالحة لدراسة اللغة عبر تشكلاتها المختلفة الأدبيّة وغير الأدبيّة. الأمر الذي يعني وجود أساليب غير أدبيّة، ومن ثمّ وجود أسلوبيات غير أسلوبيات الانزياح، وبمعنى آخر فإن الانزياح نمط من أنماط الأسلوبيّة ذات الصِّلة بأسلوبيات التعبير.

ولكن على الرغم من ذلك فقد تطرقت جل الدراسات الأسلوبية لمفهوم الانزياح عند الحديث عن الأسلوب الأدبي، الأمر الذي يجعل الانزياح لصيقاً بالأسلوب الأدبي عامة، والشعري خاصة. ومن ثم فإن علم الأسلوب العام يدرس جميع أشكال التعبير اللغوي، أما الخصائص الأسلوبية في الأداء الكلامي لشخصٍ معين فهي من اختصاص الأسلوبية التعبيرية التي تقوم على إبراز دور العلامات التي تربط بين الشكل اللغوي والتعبير الوجداني المتضمن فيه، تلك التي تتحدد وظيفتها في البحث عن البنى اللغوية

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ووظائفها داخل النظام اللغوي المنبثقة عنه، فمعرفة الإمكانات ذات الأثر الأسلوبي في لغة شخص ما، اتجاه أسلوبي قائم برأسه، ويأتي هذا الاتجاه في صور عدة، منها ما هو نفسي يعكس علاقة التطابق بين الأسلوب وصاحبه، ومنها ما هو وظيفي يقيم التحليل على أساس السياق، ومنها ما هو إحصائي([1]).

وكل اتجاه من الاتجاهات السابقة يسعى انطلاقاً من تصوره الخاص للبحث عن حقيقة الأسلوب. ولعل الصورة الآن باتت أكثر وضوحاً، فتوجهات علم الأسلوب متنوعة، فمنها ما هو عام يتسع مجاله لمقاربة شتى أنواع التعبير اللساني، ومنها ما هو مختص بالنظر في نوعٍ بعينه من أنواع التعبير، ناهيك عن أن الثاني يشمل كلاً من الاتجاهات التالية: الإحصائية، والبلاغية، والمقارنة، والبنيويّة، والتظافريّة([2]) ومهما يكن من أمر هذا التعدد والتنوع في الاتجاهات الأسلوبية، فإنها تشترك جميعاً في أمرٍ واحد، ولعل الأمر المشترك بينها أنها تعنى بشكل ما من أشكال التحليل اللغوي لبنية النص"([3])

ويترتب على ما سبق أن التحليل الأسلوبي تحليل لغوي لبنية النص، ومن ثم لا بد من التساؤل عمّا يعني وصف الأسلوب بالانزياح أو الانحراف، أو العدول، أو التجاوز.. أيعني ذلك أن المساحة اللغوية من النص المدروس حين لا تقع ضمن دائرة الانزياح ومرادفاته خلو من الأسلوب؟ إن الجواب على ذلك هو النفي قطعاً. فالأسلوب ماثل في كل نص مادته اللغة، مهما كان نوع هذا النص أو جنسه، فالأسلوبية سمة وجوديّة ملازمة

([1]) انظر عبد الجواد، إبراهيم، الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث ص ٨، ١٠ وانظر عيد، رجاء، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، منشأه المعارف، الاسكندرية د. ط، ١٩٩٣، ص ٢٦ وبليتش، هنري: البلاغة والأسلوبية، ص ٥٦.

([2]) انظرعبد الجواد، إبراهيم: المرجع نفسه، ص ١١.

([3]) انظر أبو العدوس، يوسف: البلاغة والأسلوبيّة، ص١٦١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

للنص، لكن الأسلوبية المطلوبة في النص هي الأسلوبية المحققة للأثر، وغالباً ما يقترن الأثر بالانزياح، لذا صار الانزياح هو المساحة الحميمة من أسلوبية الشعر التي تحقق شعريته وهذا هو جوهر الأمر.

وهكذا فإننا نقترب أكثر من ربط أسلوب الشعر بالانزياح. لكن من المهم في هذا السياق أن الانزياح ليس كل الأسلوب، صحيح أنه لصيق بالشعر على وجه التحديد، ويكاد يستحوذ على أسلوب الشعر كله، إلا أنه يظل المساحةالبارزة التي ما كان لها أن تبرز لولا ذلك التباين الحاد بينها وبين الوسط النصي الذي يحيط بها.

يزاوج بعض الدارسين بين مفهومي الشعريّة والانزياح دون أن يذكر الانزياح صراحة، فهو يفسر الشعريّة بأنها قائمة على أساس القطيعة مع اللسانيات بمفهومها (الدوسوسيري) من خلال علاقة اللغة بالكلام، حيث تجري عملية قلب منهجي لها، هادفة إلى نفي أي نظام يتحكم بالإبداع([1])، فالانزياح هو الصفة المائزة للشعرية([2]). ولما كان الانزياح كذلك فقد عُدّ هو الأسلوب نفسه([3])؛ وذلك لأن البعد الجمالي في الأدب يتحقق من خلال الانزياح([4])، فالشعر هو موطن الانزياح عن المعيارية، وعلى هذا المعنى يؤكد عدنان بن ذريل حين يقول: "فقد علمتني تجربتي أن الأسلوبيّة في طبيعتها أسلوبية انزياحات؛ لأنها من طبيعتها أن تتعامل مع (الفرادة الشخصية) في تعبير المنشئ عن نفسه، وأنها من طبيعتها أيضاً أن تعالج خصوصيات للمزاج والطباع عنده([5]).

([1]) انظر الجزار، محمد فكري: المخلص والضحية، ص٣٢٦.
([2]) انظر حمرة العين، خيره: مرجع سابق، ص١٢٧.
([3]) انظر أبو العدوس، يوسف: الأسلوبية: الرؤية والتطبيق، ص٢٣٩، ٢٤٠.
([4]) المرجع نفسه ص ٢٤١.
([5]) ابن ذريل، عدنان، النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، طبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨٩، ص١٧٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولكن هل يكفي الاعتداد باللغة وحدها لرصد الانزياح في التعبير. وفي هذا السياق يشير بعض الدارسين الأسلوبيين إلى أنّ محاولات رصد الانحراف عند الحدود اللغوية للنص لا تكفي، لأن النص أصلاً جهاز يتحقق عبر اللغة، وذلك بحسب تعريف "جوليا كريستيفيا" ويفيد تعريفها أن النص يتشكل من اللغة، لكنه في الآن ذاته لا ينحصر في حدودها، بل يتجاوزها إلى آفاق أخرى شاسعة غير معاصرة للنص جغرافياً وزمانياً([1]).

وأعتقد أن هذا القول يحتاج إلى تمحيص، فهو يحتمل الجدل، فالوجود كله قد صيغ في البدء لغوياً، ولئن كان مجلى الوجود كله عند ديكارت هو التفكير، فإنه لا وجود لأفكار عارية مجردة من اللغة، فحيثما وجد التفكير توجد اللغة، ولا يمكن ألبتة فصل الفكر عن اللغة. "فمن الواضح أننا إذا حاولنا أن نجرد الأفكار من الكلمات تعرضنا لسوء الفهم، فضلاً عن أننا في الواقع لا نستطيع إلى ذلك سبيلاً، إذ إننا نفرُّ من بعض الكلمات إلى بعضها الآخر([2]).

إن كل ما هو نفسي أو اجتماعي أو غير ذلك محمول في نهاية المطاف على متنٍ لغوي، ويمكن للتحليل اللساني أن يحيط به، ويحدد أثره في التجربة الإبداعية. ولما كان الأمر كذلك فإن التعبير عن الفكر هو تمثيل للفكر وتطوره"([3]).

وإذا كنّا قبل قليل قد ارتضينا مقاربة أولية لمفهوم الانزياح من خلال علاقته بالشعر، فإن ذلك يشير إلى معنى المخالفة والمقابلة والتضاد أو الابتعاد عن كل ما هو عادي

([1]) حمرة العين، خيره :مرجع سابق، ص ١٢٢.

([2]) ناصف، مصطفى، اللغة بين البلاغة والأسلوبية، النادي الأدبي الثقافي بجده، عدد (٥٣)، ١٩٨٩ ص ٤١٢ – ٤١٣.

([3]) انظر جيرو، بيير: الأسلوبية والأسلوب، ص ١٠–١١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومستقر ومتوقع، وعن كل ما هو شائع ومألوف، وباختصار عن كل ما هو معياري مجرد من الأثر الأسلوبي الذي يستحوذ على اهتمام المتلقي، سواء أكانت هذه المعيارية معجميّة أو تركيبية أو دلالية. ومن ثم فإن مفهوم الأسلوب ليس مفهوماً مضطرباً أو متضارباً كما زعم بعض الدارسين(١)، بل هو مفهوم متسق مع المنطلقات الأساسية التي ارتضاها علماء الأسلوب، ومنسجم مع مبادئه النظرية العامة التي قام عليها. أما ما يبدو من تعددية في المفاهيم فذلك من باب تعدد اتجاهات هذا العلم التي يكمل بعضها بعضاً، وهي تتضافر فيما بينها لتحقيق المفهوم الشامل لعلم الأسلوب، وذلك مصدر غنى وثراء لها في نهاية الأمر. فالأساس واحد "ويتمثل هذا الأساس في موقف من المعيار، والمعيار بطبيعته متغير ومتعدد فكان لا بد من أن تتعدد الاتجاهات والمفاهيم الأسلوبية تبعاً لذلك. ويغدو الأسلوب بناءً على ذلك الكيفية التي يستعمل فيها المبدع اللغة استعمالاً خاصاً(٢) وهذا الاستعمال الخاص يتطابق مع التقليد القديم الذي يضع البلاغة في مواجهة القواعد(٣) باعتبار الأسلوبية بلاغة حديثة(٤).

إن تعدد الاتجاهات الأسلوبية لا يعني تصدع المفهوم العام للأسلوبية بقدر ما يعني أن هذه الاتجاهات تتضافر في ما بينها عند تحليل النصوص الأدبية، وتتكامل بشكل واضح في الممارسات التطبيقية وتتناغم في سبيل خدمة التحليل الأسلوبي للنص الأدبي(٥).

---

(١) انظر الضمور، عماد، ظاهرة الرثاء في القصيدة الأردنية، دار الكتاب الثقافي، عمان، ٢٠٠٦، ص٢٩٢.
(٢) انظر سليمان، أمابي، الأسلوبية والصوفية، دار مجدلاوي، عمان، ط١، ٢٠٠٢، ص ٢٦.
(٣) انظر جيرو، بيير: الأسلوبية والأسلوب، ص ١٣.
(٤) المرجع نفسه ص ٩.
(٥) انظر عبد الجواد، إبراهيم: مرجع سابق، ص ٢٠١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولما كان علم الأسلوب يطمح إلى التشبه بعلم اللغة الذي خرج من تحت عباءته، فقد حرص المبشرون الأوائل بمولده على أن يكون له نفس المستويات التي لعلم اللغة. وعلى هذا الأساس كان على علم الأسلوب أن يميز بين مستويات ثلاثة هي: أسلوبيات الصوت، والمعجم والتركيب بالإضافة إلى أسلوبيات الصورة وأسلوبيات الجملة([1]).

وهذه المستويات صارت اتجاهات أسلوبية فيما بعد، تعمل في سياق تناغمي من أجل الكشف عن جماليات النّص، فقد يظهر مستوى معين بشكل لافت ويتوارى آخر، فيلتقط الباحث الأسلوبي المستوى الأبرز قبل غيره، لكنها تظل جميعها مهمة، فكل واحد من هذه المستويات مطلوب في مرحلة معينة من مراحل التحليل، ويظل المحلل الأسلوبي في رحلته مع النص راغباً في الكشف عن جميع مستوياته واحداً بعد الآخر.

ففي المرحلة الأولى يحتاج المحلل إلى فهم واستيعاب لغوي للنص، ومن ثم فهو مضطر للاعتماد على علم النحو في تحديد العلاقات التي تربط أجزاء الكلم بعضها ببعض، كالوصفية، والإضافية والحاليّة، وعلاقات الإسناد بين الفعل والفاعل والمبتدأ والخبر... وما يتخلل هذه العلاقات من انزياحات كالتقديم والتأخير، والحذف، والفصل والوصل، وكل ذلك يقدمه لنا علم النحو المعياري. أما الخطوة الثانية فهي تلك التي يتم التعامل من خلالها مع الوضع المنزاح عن المعيار، وهي عملية استيعاب جماليات النص في ضوء الواقع الجديد، وهذه مرحلة لغوية ذات صلة بعلم البلاغة بفروعه الثلاثة: البيان والبديع والمعاني.

([1]) انظر أولمان، ستيفن: مرجع سابق، ص ٩٦، ٩٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أما أثر المستويات السابقة في رفد مفهوم الانزياح الأسلوبي، فهذا لا يخفى على أحد، فعن كل مستوى ينشأ نوع من الانزياح يساهم في فتح آفاق جديدة أمام الدارس الأسلوبي. فالمستوى التركيبي يتولد عنه ما يعرف بالانزياح التركيبي، وعن المستوى المعجمي يتولد ما يعرف بالانزياح الاستبدالي أو الانزياح الدلالي (١) فضلاً عن أسلوبيات الصوت التي تنشأ بالاتكاء على المستوى الصوتي للنص.

وإذا ما تجاوزنا المصطلحات الدارجة التي أطلقت على أسلوب الشعر كالانزياح، والانحراف والاختيار، وغير ذلك، فإننا لا نعدم مصطلحات كثيرة غير شائعة، لم تنسب إلى الأسلوبية بشكل مباشر، ولكنها نسبت إلى مقاييس الشعريّة، وجماليات الفن والصياغة الأسلوبية. وذلك من مثل مصطلح التغير، أي "تغير المعنى" مقابل ما عرف بالمعنى الصحيح والاستعمال المقبول(٢).

ومن هذه المصطلحات التشتت، والكثافة، ودرجة النحوية، وقد عبر صلاح فضل بشكل واضح عن هذه المصطلحات وربط تصعيدها في النص الشعري بالانزياح باتجاه التجريد، كما ربط هبوطها في النص عند أدنى حدودها بالحسيّة التعبيرية جيدة التوصيل(٣). وبين هذه الدرجات طرح فضل نموذجاً تصنيفياً للأساليب الشعرية المعاصرة، يأخذ بعين الاعتبار الإيقاع والبناء اللغوي والنحوي والتصوير الفني. ويخص أحد الباحثين المستوى النحوي بأهمية خاصة من حيث قدرته على إحداث الانزياح، إذْ يبين أن المستوى النحوي قادر على حمل العديد من الانزياحات التركيبية التي تولد بدورها

---

(١) انظر شكري، عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، ص ٣٥.

(٢) انظر ناصف، مصطفى: اللغة بين البلاغة والأسلوبية، النادي الأدبي، الثقافي بجدة، ٥٣، ص ٤٧٧ – ٤٧٨.

(٣) انظر، فضل، صلاح، أساليب الشعريّة المعاصرة، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٦، ص ١٢–٦٨. وبلاغة الخطاب وعلم النص: عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٢، ص ٢٦٣. ٢٦٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

معاني ودلالات جمالية خاصة، وفي ذلك يقول: "فالبنية النحويّة تمتاز بقدر كبير من الحريّة، فهي تجيز كثيراً من أشكال العدول والتحول من أبنية نمطية إلى أبنية غير نمطية، ويناط بالمفسر الكفء اكتشاف أسباب أوجه العدول، من خلال ربط هذه الوحدات بالعلاقات الناتجة عن كل تغيير، والسياقات التي تتناسب مع هذه الأبنية والمقامات التي تميز بين التراكيب"([1]).

ومن المفاهيم التي تعكس المضمون الاصطلاحي للانزياح مفهوم "التشظي" واللاتناغم، أو ما يطلق عليه جماليات التجاوز، وهذا التجاور بطبيعة الحال يعكس حالة من التنافر والتباعد والتضاد على المستوى السطحي، لكنها بطبيعة الحال تخلق نوعاً من التوتر المولد للجمال على المستوى الأعمق([2]).

وبالإضافة لمفهوم التشظي هناك مفهوم "تفجير اللغة"، وحول هذا المفهوم يقول جبرا إبراهيم جبرا بعد أن يحترز من أنه لم يستخدم هذا المفهوم "تفجير اللغة" أو تثوير اللغة... "أنا أعتقد أن المقصود بتفجير اللغة هو إعادة تشكيل القرائن بين الكلمات. إن الألفاظ بحد ذاتها لا معنى لها؛ فالألفاظ تكتسب معانيها بالقرائن، عندما تقترن لفظة بلفظة أو كلمة بكلمة. وتفجير اللغة هو إعادة تشكيل القرائن بين الكلمات([3]). ويصل الأمر بأحد الدارسين أن يعزو إلى فكرة تفجير اللغة الفضل في إنتاج بلاغة جديدة، يقول: "بعد هذا كله يمكن القول بأن فكرة "تفجير اللغة"، وما تحمله من مفاهيم هي كبرى الآليات أو

([1]) بحيري، سعيد حسن: علم لغة النص، ص ٧٢.

([2]) انظر، القعود، عبد الرحمن محمد، الإبهام، في شعر الحداثة، عالم المعرفة، عدد رقم ٢٧٩، مارس، ٢٠٠٢، ص٢٤١.

([3]) المرجع نفسه: ١٣١، ١٣٧، ١٣٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التقنيات الأسلوبية التي انتعشت ونشطت في ظلها مظاهر الإبهام في شعر الحداثة العربيّة المعاصرة([1]).

وتشير إحدى الدارسات إلى درجة التّحوية باعتبارها مؤشراً على الانزياح الدلالي([2]). والحقيقة أن هذه المفاهيم لها رصيد كبير في الكتابات التي تناولت الشعريّة، فقد تحدث "ياكبسون" عن الشعريّة مشيراً إلى أن عملية التأليف النصي تتم ضمن مستويين: المستوى الأول يتمثل في الاختيارات المعجميّة، وهي -بلا شك- جزء من الرصيد اللغوي المعجمي للمتكلم، ومن المؤكد أن ثمة بدائل ومرادفات لكل كلمة مختارة في النص، بدليل أن نسب التكرار تقل في بداية النص، ثم لا تلبث أن تحقق مستويات أعلى كلما تقدم الكاتب في الكتابة، وبدليل مسودات القصائد الشعرية التي تشير إلى تلك البدائل، أما المستوى الثاني فيتزامن مع المستوى الأول ويتمثل في الدور التركيبي لتلك المختارات المعجميّة، وفي كلا المستويين يحدث إنزياحاً من نوع خاص([3]).

وأود أن أشير إلى أن بعض الدارسين لا يميز بين هذه المصطلحات ويعتبرها جميعاً أسماء لمسمى واحد، فمفهوم العدول لديه هو المختار، ويسمّى أيضاً الانزياح والانحراف، ومصطلح العدول عنده هو الخروج على المألوف اللغوي إلى استخدام جديد([4]). ومن ثم فإن مفهوم الاختيار يمكن أن يكون متضمناً في مفهوم الانحراف "فمبدأ الاختيار هو انتقاء

([1]) الجزار، محمد فكري، المخلص والضحية، ص ٣٢٦.
([2]) انظر جمرة العين، خيره: مرجع سابق، ص ١٤٢.
([3]) انظر المسدي، عبد السلام: الأسلوبية والأسلوب، ص ٩٢.
([4]) سليمان، أمالي: الأسلوبية والصوفية، ص ٢٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الوسائل اللغوية المناسبة من النظام اللغوي لتأدية المعنى والتعبير عنه، ويتم ذلك على أساس التعادل أو التشابه أو الاختلاف، أي على أساس الترادف والتخالف([1]).

ومن الطبيعي أن تتعدد المصطلحات والمفاهيم كلما اتسع التفكير وتطور في علم لم ينضج تماماً بعد. فكلما طرق الفكر منطقة بكر وحاصرها سعياً لاستيعابها وإخضاعها لسلطته برزت الحاجة إلى مصطلحات جديدة، تستوعب هذه الحركية، وتكون علامة دالة عليها، وهكذا تظل حركة الفكر دائمة ومستمرة في اتجاهات متكاملة.

ولعل السبب في ذلك أن الأسلوبية حركة مباطنة للإبداع وموازية له، تستهدف باستمرار العناصر اللغوية النشطة فيه، ذات الفعالية الجمالية، وتميزها من العناصر غير النشطة، وتقسيم العناصر اللغوية في النص إلى نشطة وغير نشطة، ليس تقسيماً مطلقاً هكذا، بل هو تقسيم افتراضي تحدد واقعيته السياقات التي تحتضنه، فيكتسب منها هذه الصفة أو تلك. وأشيرها هنا إلى أن السياق وإن بدا متسماً بقدرٍ من الثبات النسبي خارج إطار التعبير الإبداعي والشعري، فإنه في إطار العملية الإبداعية يغدو متحركاً قابلاً للتشكل بأكثر من مظهر، فهو في إطار التواصل اللغوي التداولي يستمد وجوده من قيم المجتمع، أما في إطار الشعر فهو يستمد وجوده من طبيعة القيم الشعريّة المفارقة في أحيان كثيرة لقيم الحياة والمجتمع. فهي ذات طبيعة انزياحية وغير مستقرّة، ومن أجل هذا ربما صار الشعر لا سيما الجديد المجال التطبيقي الأنسب لمقولات الانزياح الأسلوبي. ولعل النص هو الذي يرشدنا إلى الاتجاه الأسلوبي الأمثل للمعالجة. ويؤكد صلاح فضل على أن طبيعة النص الشعري هي التي تفرض على المحلل الأسلوبي المستوى الذي يمكن أن يؤتى

([1]) المرجع السابق: ص ٣٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

النص منه، لهذا نجده في حديثه عن التحليل الأسلوبي النصي يتحدث عن تعدد مداخل التحليل، وفي هذا الصدد يقول: "هذه الشعرية التي تتجلى أمامنا في أطراف من القص والقصيد، هي التي تكيف الدلالة المركزية للعلامة الأدبية، وتحدد بؤرتها الفاعلة،ومركز ثقلها المهيمن، ولم تتمثل عندي في منظومة إجرائية موحدة تخضع لها النصوص بشكل مسبق، بل قامت التجارب على أساس التعدد الخصب للمقاربات والمداخل السيميولوجية"([1]).

وما دمنا نتحدث عن الوجه العلمي للأسلوب ذلك الذي أخذت بعض مقولاته من علم اللغة، فإنه يحسن بنا أن نشير إلى نوع من الانزياح يمكن تسميته بالانزياح المعياري، ولا يخفى أن هذه التسمية نتيجة ومحصلة لهيمنة فكرة المعيار على مباحث الانزياح، وفي هذا السياق يشير أحد الدارسين إلى أن الانزياحات الأسلوبيّة التي نصادفها في النصوص نظام نحوي خاص، وثانوي بالنسبة للنظام النحوي العام. فأسلوبية الانزياح تقيم على أساس المعيار النحوي– الذي هو، على العموم، اللغة المعيار (**Standard**) أو اليومية– نحواً ثانوياً" مكوناً من صور الانزياح. ويمكن أن تكون هذه الصور من طبيعتين: فهي خرق للمعيار النحوي من جهة، وتقييد (أو تضييق) لهذا المعيار، بالاستعانة بقواعد إضافية من جهة ثانية([2]). وخلاصة القول السابق تتمثل في أن الانحراف يجري على سنن مطردة، تشبه تلك السنن التي يتكئ عليها علم اللغة، ويؤكد غير باحث على هذه الخاصيّة

([1]) فضل، صلاح، شفرات النص، عين للدراسات والبحوث، القاهرة، ط٢، ١٩٩٥، ص ٤.

([2]) بليتش، هنري، البلاغة والأسلوبية، ترجمة محمد العمري، إفريقيا الشرق، بيروت، ط٢، ١٩٩٩، ص ٥٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

النظامية في الانزياح الأسلوبي([1]). وهذا يعني أن الأسلوبية من أجل تحقيق درجة علمية للتحليل تستعين بمعطيات علمية وهي معطيات علم اللغة([2]).

ومهما يكن من أمر تعدد المفاهيم والمصطلحات الأسلوبية إلا أن ثمة قواسم مشتركة تجمع بينهما. ولو حاولنا تلمّس هذه القواسم المشتركة بين المصطلحات والمفاهيم المتعددة كالانزياح والانحراف والاختيار والعدول... ولو حاولنا تجريد المفاهيم من مصطلحاتها التي تقنعها، وولجنا إلى عمق العملية الأسلوبية بكل ما تعنيه من الفرادة والتميز والتباين والاختلاف، وما ينجم عن ذلك من أثر، لوجدنا أن كل ما تحقق من إنجازات كلامية بالفعل لا يشكل إلا جزءاً يسيراً من اللغة المعنية([3]).

وأعتقد أن تعدد المفاهيم الأسلوبية، ومن ثم مناهج المعالجة الأسلوبيّة أمر مبرر إذا ما علمنا أن الانزياح الأسلوبي يستمد وجوده من طرفين: الطرف الأول هو المبدع المنشئ، والطرف الثاني هو المتلقي، وبين هذين الطرفين يُنظر إلى الانزياح على أنه صفة المبدع، أما صفة المتلقي فهي تصويب الانزياح سواء أدركه المبدع أم لم يدركه. ولكل قارئ طريقته في جبر الكسر وإعادة الأصل المنزاح عنه، ولا سلطان على ذلك، إلاّ أن يستقيم المعنى ويوصلنا النص إلى وجهة نظر متماسكة، تحفظ النص على مستوى البنية العميقة. فالعدول عن أبنية إلى أبنية أخرى ذات دلالات معينة لا يعود إلى النظام، وإنما يعود إلى كفاءة المنتج

([1]) انظر بحيري، سعيد حسن، من أوجه التوافق والتخالق بين البحث اللغوي والبحث الأسلوبي، بحث سابق، ص٦٨.

([2]) انظر ستيتيه، سمير: منازل الرؤية، دار وائل للنشر، ط١، ٢٠٠٣، ص ١١.

([3]) انظر جيرو، بيير: الأسلوبية والأسلوب ص ١٠، ١١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقدرته على تشكيل أبنية اللغة تشكيلاً إبداعياً[1]. وبعد الفراغ من إنتاج النص لا بد من ربط الأثر والتشكيل البلاغي بلحظة التلقي[2].

ومع إيماني بأن تعددية المفاهيم ربما كان لها ما يبررها من أجل محاصرة ظاهرة الانزياح الأسلوبي، وكشفها من كل جانب يأخذ على عاتقه محاصرتها من زاوية معينة، إلا أن الأمر لا يخلو من حشو؛ إذْ كثيراً ما تتعدد الأسماء والمسمى واحد. ولعل سبب شيوع بعض هذا الحشو ناجم عن شيوع كثير من المفاهيم والمصطلحات في أكثر من لغة غربيّة وشرقية، فكلما عكف الدارسون الأسلوبيون العرب على دراسة علم الأسلوب، حيث نشأ، ترجموا فصولاً منه، فكان جانب من هذه التعددية ناجماً عن توجهات المترجمين، واختلاف البيئات المترجم عنها، الأمر الذي يشعر الدارس بخيبة الأمل وهو يحاول القبض على مفهوم واحد للانزياح.ولعل التعدد الهائل الذ يكتنف هذا المفهوم قد خرج عن حدود اللياقة في أحيان كثيرة، فبتنا نستيقظ كل يوم مع تسمية جديدة، "ومن هذه المصطلحات التي لم يصطلح عليها: التجاوز "الفاليري"، والخطأ "البالي" والفضيحة "لرولان بارت"، والشذوذ "لتوردوروف" والجنون "لأراغون"[3].

ومن الخلافات الترجميّة لهذه المصطلحات ما نجده عند كل من عبد السلام المسدي، وصلاح فضل، فقد وردت ترجمات مختلفة عند هذين العالمين لبعض المصطلحات أذكر منها: مصطلح L'in fraction لتيري، فهو عند صلاح فضل الكسر في حين ترجمة المسدي بالمخالفة، ومصطلح "Le scandale" (لبارت)، فقد ترجمه صلاح فضل

---

(1) بجيري، سعيد حسن: علم لغة النص، ص ٧٢.
(2) المرجع نفسه، ص ٦٨.
(3) انظر فضل، صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص ص ٦٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بالفضيحة في حين ترجمه المسدي بالشناعة، ومصطلح (la violation des normes) (لتودوروف) فهو الشذوذ عند الأول وخرق السنن عند الثاني، وكذلك مصطلح "l'incorrection" لـ (تودوروف)، أيضاً، فهو الشذوذ عند الأول، واللحن عند الثاني، ومصطلح "transgression" لـ (آراجون) فهو الجنون عند الأول، والعصيان عند الثاني([1]).

ولما كانت المصطلحات قادمة من لغات متعددة فقد مال الباحثون العرب في شمال إفريقيا إلى المصطلح الفرنسي، وجمع غيرهم بين المصطلح الإنجليزي والفرنسي وغيره، هذا فضلاً عن تعدد الترجمات للمصطلح الواحد في اللغة الواحدة. ولم يقتصر أمر تناول هذه المصطلحات على فضل والمسدي، بل إن هذه المصطلحات دخلت ساحة الدرس الأسلوبي العربي، فكُتب لبعضها الحياة، ولم يكتب للأخرى، ومرد ذلك لأسباب متعددة، لعل من بينها الدلالات ذات الطبيعة الأخلاقية السلبية لبعض هذه المصطلحات، كالشناعة، والشذوذ، والفضيحة، والجنون. ويشير أحد الباحثين إلى أن هذه المصطلحات قد زادت على الأربعين مصطلحاً([2]).

ومن المصطلحات التي تحمل جزءاً كبيراً من مفهوم الانزياح مصطلح التغريب، فقد أشار إليه أحد الدارسين نقلاً عن "رامان سلدن" بقوله: ويمكن القول إن الشكلانيين اتخذوا من مفهوم التغريب خاصية لغويَة مميزة للشعر والأدب، فهي أساس فنية الشعر ومناط أدبية الأدب. والمقصود "بالتغريب" جعل الكلمات المألوفة في الاستخدام العادي

([1]) المسدي، عبد السلام: الأسلوبية والأسلوب، ص٩٩-١٠٠.

([2]) انظر ويس، أحمد محمد: الانزياح بين النظريات العربية والنقد القديم، ص٢٣ . وانظر الضمور، عماد: ظاهرة الرثاء في القصيدة الأردنية، ص ٢٩٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كلمات محسوسة لافتة في الاستخدام الشعري، ويبدو أن هذا المنزع كان أساس فكرة الانحراف، أو العدول في الدراسات الأسلوبيّة اللاحقة(١). والحقيقة أن لهذا المصطلح أساس متين في التراث النقدي العربي القديم، فقد ورد عند الجاحظ لفظاً ومعنى، فهو في البيان والتبين يعزو إليه حسن الكلام وجماله، ويقول بهذا الخصوص: لأن الشيء من غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم، كان أطرف، وكلما كان أطرف كان أعجب، وكلما كان أعجب كان أبدع(٢). وقريب من مصطلح التغريب مصطلح آخر يلاقيه في أصل الاشتقاق وهو الغرابة(٣). وهناك من المصطلحات بالإضافة إلى الانزياح والانحراف مثل الشذوذ اللغوي، والخلق، والجسارة اللغويّة، والتحقيق بالمدلول البراغماتي الذي يساوي الإظهار البديهي(٤) والخطأ، فقد عد "كوهن" الأسلوب الشعري نوعاً من الخطأ المقصود(٥). وفي نهاية المطاف يؤكد الباحث أن جميع هذه المفاهيم بالجملة تتآلف من حيث مضامينها، ويسميها بـ (عائلة الانزياح)؛ فهي لا تختلف عن بعضها من حيث مضامينها، إلا من جهة الزاوية التي ينظر فيها إلى التطبيقات عليها(٦).

لكن الجامع الحقيقي بين الأشتات السابقة من حيث علاقتها بالشعر هو حشد جميع إمكانات اللغة في سبيل مواجهة عامل الندرة الذي لا يفتأ يزحف على المعجم الشعري.

---

(١) صلاح، رزق: النقد اللغوي ضرورة منهجيّة، مؤتمر النقد الأدبي في منعطف القرن العشرين، ١٩٩٩. ص ٤٣.

(٢) الجاحظ، عمرو بن بحر، البيان والتبين، تحقيق عبد السلام هارون، ط٤، ج١، ص ٨٩-٩٠.

(٣) انظر ابن ذريل، عدنان: الأسلوبية بين النظرية والتطبيق، ص٢٥.

(٤) المرجع نفسه ص ٢٥.

(٥) انظر ويس ، أحمد محمد: مرجع سابق، ص ٢٢، ٢٣.

(٦) ابن ذريل، عدنان: الأسلوبية، بين النظرية والتطبيق، ص ٢٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فالأفق الشعري غير المحدود يقابله أفق لغوي معجمي محدود بجذور وأصول معدودة، ولهذا فإن الحاجة إلى القضاء على عامل الندرة الذي يهدد الرصيد اللغوي للشاعر تتطلب استثمار جميع إمكانات اللغة، من أجل إنتاج أشكال وعلاقات غير محدودة، تمثل مصادر متجددة مما هو محدود. ولهذا قيل إن اللسانيات تقتصر على تأمين المادة التي يعمد إليها المتكلم والكاتب ليفصح عن فكرته، أما علم الأسلوب فهو يرشد إلى اختيار ما يجب أخذه من هذه المادة للتوصل إلى نوع معين من التأثير في السامع والقارئ، شريطة احترام ما اتفق عليه العلماء من مدلولات لفظية وقواعد صرفية ونحوية وبنائية([1]).

فالأسلوبيّة إذاً هي التي تدرس طبيعة التشكيل اللغوي التركيبي الذي يحمل الخطاب مستخدمة الوصف والتحليل في آن واحد ولا ينبغي أن يؤسس على ما سبق من قول العودة ثانية لإشكالية اللفظ والمعنى، فما سبق من قول إنما يهدف إلى تحرير التعبير الشعري تحديداً من أي أعباء بلاغية معيارية مثل جزالة اللفظ، وعمق المعنى والصواب والملاءمة..." الخ. وقد تنبه إلى ذلك مصطفى ناصف عندما أشار إلى تزمت بعض الباحثين في الاعتداد بمذهب الاستعمال الجيد واعتباره الحكم في اللغة، وفي هذا السياق يقول: "فموضوع النزاع الأساسي هو أن المذهب يطمس الحقيقة الأساسية بين الكلمات، وهي بما بينها من تبادل في الأثر وإعطاء الحياة وتغلغل بعضها في بعض... فمبدأ الاستعمال هو الحكم في اللغة، فإذا سألت عن هذا الاستعمال، جاءك الجواب بأن المقصود هو ما ينصح في الكلام أفضل الكتاب والمحدثين، وقد سألنا الآن عن المقياس الذي يحسم أمر هذا

([1]) انظر أبو العدوس، يوسف: البلاغة والأسلوبية ص ١٦٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفضل، ولكن كتّاب الأسلوب يتحدثون كثيراً عن مبادئ اختيار الكلمات ويقولون: إن هذه المبادئ تتمثل في الصواب والدقّة والملاءمة والقوة التعبيريّة([1])

ونخلص من هذا كله إلى أن هناك علاقة متبادلة بين تطور مفهوم الانزياح وبين تطور الأدوات الشعريّة، فالشعراء يتابعون الحركة النقديّة باهتمام بالغ من أجل تلبية الطموح النقدي، كما أن النقاد يواكبون تطور الشعر من أجل صياغة مفاهيم نقديّة قادرة على ملاحقة تطور الشعر وتحولاته؛ لذا فإن الركون إلى الثبات في مفهوم الانزياح الذي أضحى مصطلحاً نقدياً أمر غير وارد. وبناءً عليه فإن الحديث عن الانزياح بوصفه مفهوماً متجاوزاً للمعايير باستمرار فيه شيء من الصواب، فالانزياح ليس مجرد خروج عن قاعدة استعمال شائع([2])،كما أن اعتبار الانزياح انتقاءً؛ أي انتقاء مستوى تعبيري لغته من وسط لغوي عام من باب التصورات والمزاعم([3])، وذلك لأن ما يعد انزياحاً في الزمن الحاضر لا يلبث أن يصير شيئاً من المعيار في المستقبل. وبناءً عليه فمفهوم الانزياح مفهوم نسبي ذو طبيعة زئبقية.

ولأن مفهوم الانزياح كذلك، فقد صار من بين ثلاثة مصطلحات أضحت شائعة ودارجة ومقبولة أكثر من غيرها، وهذه المصطلحات هي الانحراف والعدول عند من حاولوا البحث للمصطلح الفرنسي عن مفهوم عربي بالإضافة لمفهوم الانزياح([4]). ولعل مصطلح الانزياح بحسب كثير من الباحثين كان أكثرها شيوعاً، تفادياً للإيحاءات الأخلاقية

([1]) ناصف، مصطفى: اللغة بين البلاغة والأسلوبية، ص٤٥٥.
([2]) انظر حمرة العين، خيره: شعرية الانزياح، مرجع سابق ص ١٢٢.
([3]) انظر فضل، صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص ص ٦٤. .
([4]) انظر عبد الجواد، إبراهيم: الاتجاهات الأسلوبية، ص ٤٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

البادية من مصطلحات أخرى كان أحد الباحثين قد سردها نحو: الانحراف، والانتهاك، وغير ذلك([1]).

ولا يعني شيوع مفهوم الانزياح للأسباب السابقة أنه قد بات واضحاً ومصطلحاً عليه من لدن جميع الباحثين، فهو في صورة مبسطة مسافة تفصل بين النص المتحقق كلامياً وبين المعيار، ولأن المعيار متعدد وغير متفق عليه، فمن الطبيعي أن يتبع ذلك تعدد المضامين التي تندرج تحت ما يسمى بالانزياح، وإن كان أحد الباحثين يشير إلى أن الإجماع يكاد يُعقد على أن الانزياح خروج عن المألوف أو ما يقتضيه الظاهر، أو خروج عن المعيار لغرض قصد إليه المتكلم أو جاء عفو الخاطر، لكنه خدم النص([2])، وهذا الخروج ينحو باتجاه الاختلاف([3]). وأعتقد أن من واجب الباحث الأسلوبي البحث عن القواسم المشتركة بين المفاهيم الأسلوبية المتعددة بغية الخلاص من منغصات التناقض بين المفاهيم والمصطلحات. وفي هذا السياق تبرز فكرة الاختزال واضحة في معظم ما طرح من مقاربات لمعنى الأسلوب والانزياح الأسلوبي. فلو حاولنا البحث عن هذه الفكرة في ما طُرح من مفاهيم أسلوبية تتناول الانزياح لوجدناها حاضرة في معظمها. وفي سبيل إيضاح ذلك، أقول: إن كل ما تحقق من إنجازات كلامية نصيّة بالفعل لا يشكل إلا جزءاً يسيراً مما يمكن أن تنتجه اللغة المعينة التي تنتمي إليها هذه الإنجازات، كما أن مجموع ما أنجزه شخص واحد طوال حياته ما هو إلا جزء من الناتج الكلامي لتلك اللغة بشكل عام، هذا فضلاً عن أن ما ينجزه كاتب معين من كلامٍ في سياق معين لا يعتبر إلا جزءاً من إنجاز ذلك الكاتب المنجز

([1]) انظر الضمور، عماد: ظاهرة الرثاءفي القصيدة الأردنية، ص ٢٩٣.
([2]) حمرة العين، خيره: شعرية الانزياح: ص ١٢٧.
([3]) أبو العدوس، يوسف: الأسلوبية: الرؤية والتطبيق، ص ٢٣٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أو الذي يمكن أن ينجز، وهكذا نجد أن الكلام جزء من النظام اللغوي العام، كما أن الإنجاز الكلامي الفعلي جزء من الإنجاز الكلامي الممكن. من هنا نجد أن الفرادة والتميز تسير جنباً إلى جنب مع فكرة الاختزال التي ربما تعني الانتقاء والاختيار والعدول عن غير المختار أو الانحراف عنه، وكأن اللحظة الإبداعية تعني حضور بنى لغوية منتجة لبنى كلامية معنية، وغياب بنى لغوية مع غياب ما يمكن أن تنتجه من بنى كلامية. ولهذا فإنَّ الإمكانات اللغوية التي تحقق الانزياح إمكانات متجددة باستمرار، وعلى أكثر من مستوى. والدليل على ذلك تطور علوم البلاغة من عصرٍ لأخر، فكثير من مفردات العلوم البلاغية تتلاشى لتحل محلها مفردات أخرى، ولعل إطلالة بسيطة على مباحث علم البديع عند أعلامه البارزين في مراحل تاريخيّة مختلفة تؤكد ذلك، وكذلك الحال في علم البيان وعلم المعاني.

وإذا كان الأمر كذلك فإن فكرة الاختزال تعني الاستقراء الواسع، ومن ثم استخلاص أكبر قدر ممكن من المؤثرات الأسلوبيَّة وأساليب تشكيلها، وصياغتها في نماذج مجردة، تتخذ طابعاً يصلح للتعميم المؤقت، وهذه النماذج لا تكون بالضرورة ذا وجه واحد نحوي أو صرفي أو دلالي، بل ربما تكون كل هذه الأشياء معاً، وفي النهاية لن تكون هذه النماذج إلا مساحة بسيطة من الجسم اللغوي المجرد. كما أنها لن تكون صالحة على الإطلاق، فهي بحاجة لإمدادها بعناصر جديدة مستمدة من الواقع الإبداعي وملاحقة له، وقادرة على اختزاله في نماذج مجردة، وهياكل عامة قابلة لملء فراغها الداخلي بعناصر متجددة تجدد الإبداع نفسه. ولهذا "فإن مجموعة القواعد التي يمكن استخلاصها من أكبر قدر ممكن من الإنجازات الكلامية في لغة ما بوصفها خصائص مشتركة بين الاستعمالات

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

اللغوية منوطة باللسانيات الإحصائية، بينما رصد ما يتحقق من هذه الإمكانات العامة في نص أو مجموعة نصوص هو ما تسعى إليه الأسلوبية الإحصائية"([1]).

وفكرة الاختزال بالمعنى السابق القاضي بتغييب مجموعة من العناصر والبنى اللغوية لصالح حضور غيرها في لحظة معينة وسياق معين واضحة تماماً في مفهوم الاختيار، ولا تحتاج لبذل كثير من الجهد لإدراكها، أما بالنسبة للانحراف والعدول وهما من عائلة الانزياح، فهذه المفاهيم جميعها تلتقي مع مفهوم الاختيار. والاختيار في هذا السياق لا يعني بالضرورة اختياراً واعياً، ولا يتناقض عدم الوعي مع حقيقة الاختيار لا لغوياً ولا فكرياً؛ فربما يغيب الوعي في أنواع الاختيارات، وقد يغيبّ في خيارات بعينها. وما دام العدول أو الانحراف أو الانزياح، مع المحافظة على خصوصية كل من هذه المصطلحات جارياً على سنن اللغة ونواميسها فهو من الخيارات والبدائل التي تطرحها اللغة ضمن مجموعة كبيرة جداً من البدائل لاحتضان التعبير، صحيح أن هذه الخيارات قد تكون قليلة التردد أو نادرة أو فرعية، لكنها تظل خيارات منسجمة مع النظام العام للغة، وبناءً عليه "فالانحراف يمكن أن يكون شكلاً من أشكال الاختيار ومحصلة له"([2]). لكنني لا أقف أكرر ملاحظة مفادها أن الانحراف والانزياح والعدول جميعها تقنيات أسلوبيّة تستهدف منهجة مسألة الأثر الجمالي، وهي مسألة ذات جدوى كبيرة- إذا جاز التعبير- في الدراسات النقدية، لكن ليس إلى الحد الذي يؤدي إلى اعتبار كل تعبير جاء على الأصل دون عدول خلو من

([1]) انظر قريب من هذا مصلوح، سعد: في النص الأدبي، ص ٢٥.
([2]) مصلوح، سعد: في النص الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية، ص٢٥، ٢٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الجمال "فليس ذلك صحيحاً على إطلاقه ([1]) مثلما أنه ليس صحيحاً أيضاً أن يعد كل انحراف أسلوباً، إذْ لا بد أن تصاحبه وظيفة جمالية وتعبيرية([2]).

ومما تجدر الإشارة إليه أنني لا استهدف من وراء ما سبق من بحثٍ عن القواسم المشتركة بين المفاهيم الأسلوبية المتنوعة توحيدها في مصطلحٍ واحد هو "الانزياح الأسلوبي"، مع تأكيدي ما لهذا المفهوم الذي يصطلح عليه خلق كثير من الباحثين من امتيازات، لعل من أبرزها خلوة من أي إيحاءات أخلاقية سلبية، وغير ذلك مما سبق ذكره، كتلك التي أشار إليها رولان بارت عندما شاكل بين الانحراف الأسلوبي والجنس. ولعله ليس من الحكمة وضرورة البحث أن تظل كل الاتجاهات والمفاهيم الأسلوبية التي بينها من أوجه التباين كالذي بينها من أوجه التوافق محشورة في صعيد واحد. فمسيرة البحث الأسلوبي والدلائل المستخلصة منها تنبئنا أنها مقبلة على استقلال بعضها عن بعض، استقلالاً يدعم التخصص العلمي الدقيق. فأسلوبيات الصوت، وأسلوبيات الصرف، وأسلوبيات التركيب والإسناد، وأسلوبيات الصورة، وطبيعة عناصرها، يمكن أن تسير باتجاهات مستقلة، لكنها في نهاية الأمر تساهم في تشخيص الأسلوب العام للنّص. ولا بأس من التعامل مع الأسلوب المنزاح على أنه إضافة وأثر، أو تشكيل لغوي خاص مفارق للسنن العامة موافق للسنن والقواعد الفرعية، وهو أيضاً اختيارات معينة تحقق نسب توزيعيّة، ومعدلات تكرارية مرتفعة، وهو ما ينبه فينا الوعي عبر تحقيق عنصر المفاجأة، والدهشة، من خلال كسر أفق التوقع، وهو.. كل هذه الأشياء معاً.

([1]) المرجع السابق، ص ٢٤.
([2]) انظر سليمان، أمالي: الأسلوبيّة، والصوفية، ص ٢٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لا خلاف حول المفاهيم والمعاني السابقة، لكن الخلاف يكمن في أن توجّه المفاهيم السّابقة البحث الأسلوبي، وتحدد طبيعة التحليل النصي. فالذي ينبغي أن يكون هو أن أسلوبيّة النص هي التي يجب أن تفرض نفسها من خلال حضورها في النص بوصفها سمات أسلوبيّة متحققة فعلياً في النصوص؛ بمعنى أن يفرض النص منطقاً معيناً، واتجاهاً محدداً في التحليل من خلال الرصد القرائي وفق شروط قرائية معينة، أهمهما القارئ الخبير المؤهل لهذا الدور بما يكفي، من أجل التواصل الدّاخلي مع النص الإبداعي، وتمثّل السياقات الشعريّة، وما يتضمنه النص من طاقات وإمكانات وحيل لغويّة قابلة للتناغم مع النظام اللغوي العام.

وفي الختام أقول ربما كان الانزياح يمثل كل ما سبق، إلا أن يكون خروجاً على كل نظام، فهو بهذا المعنى في يقيني مبالغة وشطط لا مبرر لهما، إلا عند أولئك الذين يعدون فن القول نبي مخلص. فليس الشعر وحده هو المتكفل بصياغة الواقع والوجود بالشكل الذي نريد معشر البشر، فثمة أشياء تحتاج إلى فعل فيزيائي على الأرض لتغييرها، تتجاوز حدود التأثير بالكلمة، وذلك شأن المعرفة العلميّة الطبيعيّة الصرّفة التي ربما كان الشعر محفزاً على حث الخطى باتجاهها، وتحفيز وجدان قرّائه من علماء وباحثين ونقّاد وغيرهم من أجل التخطيط لصياغات كونيّة جديدة، مكانها الأول الخيال وعقول الشعراء، ومن يحترمون دفء الكلمة ومن تسري في أوصالهم حرارة الشعر.

وقبيل إنهاء الحديث عن مفهوم الانزياح الأسلوبي، لا بد من الإشارة إلى أن الباحثين والدارسين قد تعرّضوا للأسلوب من جهات عدة، أبرزها ثلاثة: المنشئ (مبدع النص

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الأدبي)، والنص الأدبي نفسه، والمتلقي([1]). فالبحث عن الانزياح الأسلوبي، والنظر إليه من زاوية المنشئ يعني تتبع اختياراته الأثيرة على قلبه في مجمل إنتاجه، وترقب وقوعها في النص موضوع التحليل الأسلوبي. أما مقاربة الأسلوب من جهة النص فتعني النظر إليه على أنه جزءٌ من النظام اللغوي العام، وأن كل ما فيه من ظواهر لا بد لها أن تتمثل ذلك النظام بقواعده المطردة الشائعة، وما يقع منها في دائرة الصحة قليلة الشيوع والتردد. وإذا ما تركنا هذين المدخلين وولجنا إلى مقاربة الأسلوب من جهة المتلقي فإن هذا يعني استثمار قدرات المتلقي في الكشف عن العلاقات النحويّة، ومعانيها ووظائفها.

وتمثل المداخل السابقة الأثافي الثلاثة التي يرتكز عليها الانزياح الأسلوبي وجميع المفاهيم الأسلوبيّة الأخرى. فإذا ما اختل أحد هذه الأركان الثلاثة؛ كأن يكون القارئ غير مؤهل تأهيلاً جيداً في المعارف العامّة (النص) والمعارف الخاصة (النحو والصرف والدلالة)، أو كان النّص مشتتاً مضطرباً مملوءاً بالأخطاء العامة والخاصة، أو كان المتلقي متطفلاً على اللغة التي يكتب بها، فإن التحليل الأسلوبي العلمي سيكون قاصراً عن الإحاطة بالنّص، وتجاوز مرحلة الانطباع والتذوق الأولي، ويصبح الإجراء التحليلي عندئذٍ مستحيلاً وقاصراً وغير موضوعي([2]).

ولا بد من الاعتراف بأن لكل عصرٍ بلاغته، وأدواته التعبيرية، وفي هذا الصدد يقول أحد الدارسين: "ولسنا هنا نحاول أن نقارن بين البلاغة العربيّة القديمة والأسلوبيّة المعاصرة، لننعى على الأولى ذبولها وجفافها، ونحمد من الأخرى رونقها وبهاءها، فهذه

([1]) انظر المسدي، عبد السلام: الأسلوبيّة والأسلوب، ص٥٧، ٧٩، ٨٨.

([2]) قباوة، فخر الدين، التحليل النحوي أصوله وأدلته، الشركة المصرية العالمية (لونجمان) دار نوبار، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢، ص ١١٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المحاولة لن تكون إلا نوعاً من الطيش، ولا نحاول أن نبحث عن الأمور المشتركة بين العلمين، أو أن نبالغ كثيراً في هذا المنحى فنجزم مثلاً: ليس من شكٍ في أن الأسلوبيّة المعاصرة لا تكاد تختلف في كثيرٍ عن نظرية النظم العربية التي وضع أصولها الإمام عبد القاهر الجرجاني. إن غاية ما ننشده ههنا هو أن نحدد الأسباب التي تدعو إلى إلغاء البلاغة التقليدية، وأن نتبين مدى المواءمة بين مثل هذه الدعوات والأسباب التي تستند إليها؛ لأن مثل هذه المواءمة مفقودة في بعض الحالات"([1])، ثم يمضي هذا الباحث في بيان أوجه الاختلاف بين البلاغة والأسلوبيّة وقد سلفت الإشارة إليها، كما أشار إليها غير باحثٍ موازنٍ بين البلاغة الأسلوبية، وسأجيء على ذكر ذلك في نهاية هذا الفصل.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

([1]) أبو العدوس، يوسف: البلاغة والأسلوبية، ص ١٧٠.

المبحث الرابع

صدى الانزياح في التراث

إن العربية التي وسعت كتاب الله عز وجل، الذي وسع علوم الدنيا والآخرة لغة قادرة على العطاء واستيعاب المستجدات في كل زمان ومكان، فهي حين تُستفز تبرز إمكاناتها الهائلة في احتواء ما لم يسبق لها أن عرفته من المفاهيم والمصطلحات. فهي البحر حقاً، ولهذا صدق فيها قول الشاعر:

أنا البحر في أحشائه الدرُّ كامنٌ فهل ساءلوا الغواص عن صدفاتي([1])

ولا يعني ذلك أن تراث العربيّة لم يعرف مفهوم الانزياح بوصفه مصطلحاً معاصراً، يعني شحن الأدب بعناصر لغوية معجمية، ومستوى خاص من التركيب والتجاور المعجمي قادر على إحداث الأثر المطلوب في المتلقي، فمثل هذا المضمون موجود في ثنايا تراثنا اللغوي والبلاغي فيما عُرف بمصطلح العدول عند سيبويه، وابن السراج، والمبرد، وابن جني([2])، وما عُرف بنظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني التي عدَّها أحد الباحثين الأسلوبيين أصلاً عربياً مهماً لمن يريد أن يؤصل للأسلوبية([3]). والحق أن مسألة العلاقة بين الأسلوبية والبلاغة العربيَّة الموروثة مسألة فيها شيء من الجدل، فثمة باحثون يرون أن الأسلوبيَّة بديل ناف للبلاغة العربية القديمة، واستناداً لهذا الرأي فإن الأسلوبية والبلاغة

([1])انظر ديوان حافظ إبراهيم،.....

([2])انظر سيبويه: الكتاب ١/١٧٥-١٧٧، ٢/٢٩٠-٢٩٥، ٣/٤٩٨، وابن السرَّاج: الأصول ١/١٩٣، ١/١٨٠، ٢/٢٠٩، والمبرد: المقتضب ٤/١٣٩، وابن جني: الخصائص ١/٢٢، ١/١٩١-١٩٢، ٢/٣٠٦-٣٠٧، ٢/٣٦٧، ٢/٣٧٥، ٢/٣٩٨، ٢/٤١١، ٢/٤٤٩.

([3])انظر اللحام، حسام، أثر نظرية النظم في الدراسات الأسلوبية، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٦، ص ١٣٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

شحنَتان متنافرتان، فإذا كانت الأولى متولدة عن الثانية، فإن الثانية تنفي الأولى بصفتها بديلاً موضوعياً لها، يقوم على نفيها(١). وفي الوقت نفسه نجد من يردون الأسلوبية كلها إلى البلاغة القديمة، لا سيما نظرية النظم عند الجرجاني ويعدونهما شيئاً واحداً.

وبإزاء هذه الثنائية الحادة لا نعدم أراء وسطية تنزل كلا العلمين منزلته من غير تحيزٍ أو مبالغة، وفي هذا الخصوص يقول أحد الدارسين الأسلوبيين: والحقيقة أن كثيراً من مباحث علوم البلاغة القديمة (البيان والبديع والمعاني) ذات صلة كبيرة بكثير من المباحث والظواهر الأسلوبية الحديثة، وعلى سبيل المثال لا الحصر يتصل مبحث الاستعارة في علم البيان بالانزياح الدلالي في الأسلوبية الحديثة، كما يتصل الجناس والتذييل والتكميل والتوشيح، وهذه كلها مباحث بديعية بظاهرة التكرار الأسلوبي. وتتصل كذلك مباحث من علم المعاني مثل التقديم والتأخير والحذف والوصل والفصل بمثلها في الأسلوبيات الحديثة. ولعل هذا التناظر بين الأسلوبية الحديثة والبلاغة العربيَّة هو ما دفع أحد الباحثين المحققين لأن يعقد دراسة عميقة موازنةً بينهما أسماها اللسانيات النصيَّة وعلم البديع، ويقول في هذه الدراسة: "إنه يمكن لنا أن نتلمّس الأسس المعرفيّة لكثير من مفاهيم اللسانيات الحديثة في ثنايا علم البديع العربي(٢).

ما من شك في القيمة العلمية لتأصيل كثير من الظواهر الأسلوبية الحديثة؛ ذلك لأن بعض قضايا الأسلوبية إنما هي استغلال خاص لإمكانات النحو والسعي لتكثيف صيغ معينة منها(٣). وفي هذا الصدد يقول شكري عياد: "ولا شك في أن دارس علم الأسلوب

---

(١) المسدي، عبد السلام: الأسلوبية، والأسلوب. ص ٥٢.
(٢) انظر عبد المجيد، جميل، اللسانيات النصيّة، وعلم البديع، ص٧٥-١٤١.
(٣) انظر جيرو بيير، الأسلوب والأسلوبية، ص٥-٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في هذا العصر سعيد الحظ جداً، إذ يجد بين يديه هذه الحصيلة الوافرة المنظمة من الملاحظات حول الألفاظ والتراكيب، ودلالاتها التي تتجاوز الدلالات المعجميّة والنحويّة([1]).

أعتقد أن علاقة الانزياح الأسلوبي بالتراث البلاغي لا تخفى على الدارس العادي فضلاً عن المتخصص. وهذا الأمر هو الذي جعل الدارسين يجتهدون في البحث عن حدود تفصل بين الاتجاهين البلاغي والأسلوبي. ومع اعتراف أحد الباحثين بأن الأسلوبية متولدة عن البلاغة، إلا أنهما شحنتان متنافرتان، ولعل هذا التنافر في حقيقة الأمر لم يأتِ من تعارضٍ في الأسس التي قام عليها كل من العلمين، بل ربما كان قادماً من كون الأسلوبيَّة تسعى لوراثة البلاغة التقليديّة. وفي يقيني أن هذا تأكيد لعمق الصلة بينهما، ولصلة الرحم التي توجب حق الوراثة، فقد بقيت الدراسات الأسلوبية المعاصرة تردد المقولة التي مفادها أنَّ الأسلوبيَّة وليدة البلاغة ووريثها المباشر"([2]).

والحديث عن البلاغة هنا يشمل جميع مباحثها في فروعها الثلاثة، فما يوحدها جميعاً أنها تقع في نطاق دراسة الأساليب، فقد رأى الباحثون "أنه على الرغم من اختلاف هذه الفروع في موضوعاتها، إلا أن رابطة تقوم بينها توحد ما تنافر من أغراضها، تلك الرابطة تتمثل في أن الفروع الثلاثة تقع في نطاق دراسة الأساليب"([3]).

وأنا لا أزعم أن الأسلوبيّة والبلاغة شحنتان متطابقتان تماماً، وأن لا فرق بينهما، على الرغم من أنّ الأسلوبية "تتخذ من اللغة والبلاغة جسراً تصف به النص الأدبي، وقد تقوم

([1]) عياد ، شكري، مدخل إلى علم الأسلوب، ص ٣٥.
([2]) أبو العدوس، يوسف، البلاغة والأسلوبية، ص ١٦٩.
([3]) المرجع نفسه ص ١٧٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أحياناً بتقييمه من خلال منهجها القائم على الاختيار والتوزيع، مراعية في ذلك الجانب النفسي والاجتماعي للمرسل والمتلقي، ومن ثم فإن الدراسة الأسلوبية عملية نقديّة، ترتكز على الظاهرة اللغوية وتبحث في أسس الجمال المحتمل قيام الكلام عليه"([1]). لكنني أرفض الفصل بينهما على اعتبار أن علم الأسلوب علم وافد مصطلحاً ومفهوماً، وأزعم في الوقت نفسه أن ما بين الأسلوبية والبلاغة من وجوه التوافق أكثر مما بينهما من وجوه التخالف، وما يؤكد ذلك هو المقاربات الدقيقة بين البلاغة والأسلوبية([2])؛ ولهذا فالباحثون مضطرون دائماً لعقد نوع من الموازنة بين البلاغة والأسلوبيّة لتمييز كل منهما عن الأخرى، نظراً لما بينهما من أوجه التعالق والتّشابك([3]).

ومهما يكن من أمر صلة الانزياح الأسلوبي بعلم البلاغة، فإن الباحثين قد انقسموا إلى فرقاء ثلاثة: فريق لا يرى في البلاغة القديمة إلا تراثاً متخفياً، غير قادر على الحياة في عصرنا الحاضر، أما الأسلوبيّة فهي البديل الذي جاء لينفي البلاغة ويحل محلها، ومن هؤلاء المسدي وقد سبقت الإشارة إليه، وفريق يرى في البلاغة العربيّة ريادة أسلوبيّة مبكرة جداً، ويصف عبد القاهر بأنه رائد الأسلوبيّة الأول في نظريته "النظم"، فليس من شك عند من يتبنون هذا الطرح أن الأسلوبية المعاصرة لا تكاد تختلف في كثير عن نظرية النظم العربيّة التي وضع أصولها الإمام عبد القاهر الجرجاني في كتابه النفيس دلائل الإعجاز([4]). وثمة فريق ثالث لم يرَ في التحزّب والاصطفاف وراء أي من الفريقين ما يخدم

([1]) المرجع السابق ص ١٨٤.

([2])انظر اللحام، حسام، مرجع سابق، ص ١٧٩-١٨٠، ٢٦٧، ٢٧٢.

([3]) انظر عبد المطلب، محمد، البلاغة والأسلوبية، ص ٢٦٨، ١٧٩-١٨٠، ٢٦٧، ٢٧٢.

([4]) عبد المنعم خفاجي، محمد وآخرون: الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ١٩٩٢، ص٥. و الزهرة، شوقي، الأسلوب بين عبد القاهر الجرجاني جون ميري، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٩٦، ص١٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

البحث العلمي، لذا فقد نأى عن ذلك محاولاً تحديد الأسباب التي تدعو إلى إلغاء البلاغة التقليدية، وبيان حقيقة الخيط الذي ينتظم هذه الأسباب. وفي ذلك يقول أحد الباحثين الأسلوبيين: "ولسنا هنا نحاول أن نقارب بين البلاغة العربيّة القديمة والأسلوبية المعاصرة، لننعى على الأولى ذبولها وجفافها، ونحمد من الأخرى رونقها وبهاءها، فهذه المحاولة لن تكون إلاّ نوعاً من الطيش، ولا نحاول أن نبحث عن الأمور المتشركة بين العلمين، أو أن نبالغ كثيراً في هذا المنحى فنجزم مثلاً: ليس من شك في أن الأسلوبية المعاصرة لا تكاد تختلف في كثير عن نظرية النظم العربية التي وضع أصولها الإمام عبد القاهر الجرجاني([1]) وكأني بالباحث هنا يشير إلى ما ذكره محمد خفاجي ورفاقه مما أشرت إليه آنفاً- ويتابع قائلاً: "إن غاية ما ننشده ههنا هو أن نحدد الأسباب التي تدعو إلى إلغاء البلاغة "التقليدية"، وأن نبين مدى المواءمة بين مثل هذه الدعوات والأسباب([2]).

ولعل بحث العلاقة بين الأسلوبيّة والبلاغة ليس خاصاً بهما في العربيّة، بل هو أمر مطروح في سائر اللغات. ومرد ذلك إلى أن مفهوم البلاغة واحد في اللغات كلها وإن اختلفت المعايير الجمالية أو على الأقل الأدوات اللغويّة اللغوية والإمكانات التي تحققها. فالبلاغة جملة من القواعد والقوانين المعياريّة التي تستهدف السموّ بالقول، أما ما يعتمد على الوصف والتشخيص والكشف عن أسباب التأثير من خلال لغة النص فهو الأسلوب. ومن هنا فقد عدّ "هنريش بليتش" الأسلوبيّة بلاغة علميّة حديثة في مقابل البلاغة المعياريّة، مؤكداً على الصلة الوثيقة بينهما، وهكذا فإن البلاغة المعياريّة يمكن أن

([1]) أبو العدوس: يوسف: البلاغة والأسلوبية، ص ١٧٠.
([2]) المرجع نفسه والصفحة نفسها.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تصبح وصفية، بل أيضاً تاريخيّة، وتأويلية تعكس بصورة نقدية وصفية تلقي الشارح للنص([1]).

وأعتقد أن القول بصلة البلاغة بالأسلوبية لا يحتاج إلى مزيدٍ من البراهين والأدلة على ذلك، فالأسلوبية وطيدة الصلة بالبلاغة([2])، وليس بنظرية النظم فحسب، فنظرية النظم لم تنشأ من فراغ، فقد أفادت من البحوث البلاغية التي سبقتها "فلم يكن عبد القاهر الجرجاني عالم البلاغة الوحيد الذي ذهب مذهب النظم، فله أشباه كثيرون في هذا"([3])، فالجرجاني المتوفي سنة (٤٧١) هـ من المؤكد أنه أطلع على تراث أسلافه من البلاغين أمثال ابن قتيبه ت (٢٧٦) هـ، والخطابي ت (٣٨٨) هـ، والباقلاني ت (٤٠٣) هـ؛ لذا كان من المؤكد أن نجد في كتابات هؤلاء إرهاصات أولية حول مفهوم الأسلوب، فابن قتيبه يقول: "وإنما يُعرف فضل القرآن مَنْ كَثُر نظره، واتسع علمه، وفهم مذاهب العرب وافتنانها في الأساليب، وما خصّ الله به لغتها دون جميع اللغات"([4]) فكلمة أسلوب وأساليب وردت كثيراً في البلاغة العربية، فهذا الخطابي يشير في حديثه عن الموازنة بين الشعراء مع اختلاف المواضيع المطروحة في أشعارهم والمضامين المبثوثة فيها فيقول: "... وهو أن يجري أحد الشاعرين في أسلوب من أساليب الكلام ووادٍ من أوديته، فيكون أحدهما أبلغ في وصف ما كان في باله من الآخر في وصف ما هو بإزائه، وذلك مثل أن يتأمل شعر أبي دؤاد الإيادي، والنابغة الجعدي في وصف الخيل، وشعر الأعشى والأخطل

([1]) بليتش، هنري، البلاغة والأسلوبية، ترجمة وتقديم وتعليق محمد العمري، أفريقيا الشرق، بيروت، ١٩٩٩، ص٢٩.

([2]) سليمان، أماني: مرجع سابق، ص ٢٧.

([3]) أبو العدوس، يوسف: البلاغة والأسلوبية ص ١٧٧.

([4]) عياد، شكري محمد: اللغة والإبداع (مبادئ علم الأسلوب العربي) انترناشيونال، القاهرة، ١٩٨٨، ص١٦٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في نعت الخمر، وشعر الشماخ في وصف الحُمُر... فإن كل واحدٍ منهم وصاف لما يضاف إليه من أنواع الأمور"([1]) كما يشير ابن قتيبة إلى ظواهر أسلوبيّة معروفة كالتقديم والتأخير والحذف والتكرار وغيرها من الظواهر التي تدرس اليوم ضمن علم الأسلوب([2]).

ومن الدارسين المحدثين الذين نقبوا عن مفهوم الأسلوب في التراث العربي من لا ينفك يقارب بين علم الأسلوب والبلاغة العربيّة، فيقر بصدى الدراسات البلاغية القديمة في الأسلوبية، فيقول: "لقد أسهمت الدراسات القديمة في هذا المجال، وقدّمت فكراً يتصل بمفهوم الأسلوب وصلته بالأدب([3]) غير أن هذا الدارس بالرغم من حماسته الشديدة لتأصيل الأسلوبيّه بلاغياً يرى أن البلاغة وقعت في بعض المزالق من حيث إغراقها في الشكليّة، ومن حيث اقتصارها على الدراسة الجزئية بتناولها اللفظة المفردة، ثم الصعود إلى الجملة الواحدة أو ما هو في حكم الجملة الواحدة([4]).

وما سبق، لا يقلل من شأن مباحث البلاغة العربيّة القديمة ومقولاتها، "فمن الملفت للنظر أن هذه الوسائل التعبيّرية الموروثة قد أصبحت، بشكل أو بآخر، إحدى مجالات الدراسة الأسلوبيّة الحديثة، لا باعتبارها موروثات مقدسة، وإنما باعتبارها إمكانات لغوية من الممكن رصدها وتحليل العلاقات بينها لاكتشاف النظام العام الذي يحكمها، ثم تبين البنى الجمالية التي تختفي وراءها"([5]).

([1]) المرجع السابق: ص١٦١.
([2]) ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله، تأويل مشكل القرآن، تحقق السيد أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٥٤، ص ١١.
([3]) عبد المطلب، محمد، البلاغة والأسلوبية، ص ٢٦٧.
([4]) المرجع نفسه: ص ٢٦٨.
([5]) المرجع نفسه: ص ٢٦٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومما سبق نتبين أن محمد عبد المطلب يقر إقراراً صريحاً يصل درجة اليقين التام أن ثمة تأثيراً قد أحدثته البلاغة القديمة في الأسلوبية الحديثة، لكننا نراه يهون من شأن قدرة البلاغة القديمة على الاشتباك مع النصوص الحديثة، فهو يقول: "فمن المؤكد أنه حدث تداخل بين اختصاصات البلاغة القديمة والأسلوبيّة الحديثة، غير أن البلاغة لم تعد قادرة على الاحتفاظ بكل حقوقها القديمة، التي كانت تناسب زمناً معيناً من ماضينا، تلك التي على الباحث في الأسلوبيّة أن يضعها في اعتباره، وأن يحاول تعميقها على ضوء المناهج الجديدة(١).

لكن هذا الدارس ربما شعر بشيء من التسرّع في الحكم على البلاغة العربية بمثل الأحكام السالفة التي تهون من شأن البلاغة العربيّة القديمة، من حيث قدرتها على معالجة النصوص الحداثية، ولهذا نجده يطل علينا متحمساً للبلاغة أكثر من ذي قبل في كتابه "البلاغة العربيّة! قراءة أخرى" فيؤكد في مقدمة كتابه على "وجوب معاودة النظر في مباحث البلاغة العربيّة جملة وتفصيلاً للإمساك بتصور شمولي يجمع بين مفرداتها، ويكشف عن تفسير عميق لتحولاتها الظاهرة والعميقة(٢).

وقد أشار عبد المطلب إلى أهمية مباحث علم المعاني- كما أشار إلى ذلك جميل عبد المجيد من قبل- في رفد الدرس الأسلوبي بإمكانات مهمة كالحذف والذكر والتقديم، ولم يغفل أهمية بعض مباحث علمي البديع والبيان(٣). وفي بحث آخر حاول عبد المطلب تأصيل مفهوم الأسلوب عند البلاغيين القدماء، فهو يرى أن الفخر الرازي ت سنة

---

(١) المرجع السابق والصفحة نفسها.

(٢) عبد المطلب محمد: البلاغة العربيّة، قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر "لونجمان" القاهرة، ١٩٩٧، ص ٨٩.

(٣) انظر المرجع نفسه: ص ٢٢٢- ٢٤١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

(٦٠٦هـ) قد اقترب كثيراً من الإدراك الحدث للأسلوب من حيث هو صورة صاحبه وبصمته الشخصيّة التي لا تتكرر([1]). وهذا المفهوم ليس ببعيد عن مفهوم بوفون الشهير: الأسلوب هو الرجل نفسه ([2]). ولا يبتعد العماد الأصبهاني عن هذا المفهوم من وجهة نظر عبد المطلب، أما العلوي في طرازه فيربط الأسلوب بالخواص التعبيريّة ذات الأثر الجمالي والفني في الصياغة([3]).

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

([1]) عبد المطلب، محمد: مفهوم الأسلوب في التراث، فصول، المجلد السابع، العدد الثالث والرابع، ١٩٨٧، ص٥٠.
([2]) بشر، كمال، علم اللغة الاجتماعي، دار غريب: القاهرة، ط ٣، ١٩٩٧، ص ١٥٠.
([3]) عبد المطلب، محمد: مفهوم الأسلوب في التراث، ص ٥٣.

الفصل الثاني

التكرار

١- الجانب النظري

أ- أهمية التكرار

ب- أنواع التكرار

جـ- أغراض التكرار

٢- الجانب التطبيقي

أ- التمهيد

ب- قياس نسبة التكرار في ديوان فدوى طوقان

جـ- تكرار الحرف

د- تكرار الفعل

هـ- تكرار الاسم

© Arabic Digital Library Yarmouk University

الجانب النظري

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المبحث الأول: أهمية التكرار

تمهيد

يعرفه السجلماسي بأنه: "إعادة اللفظ الواحد بالعدد أو بالنوع أو المعنى الواحد بالعدد أو بالنوع في القول مرتين فصاعداً... وقد سمي التكرير اللفظي مشاكله، والتكرير المعنوي مناسبة"([1]). وأود أن أشير ها هنا إلى أنْ ليس كل تكرار لفظي مشاكله، كما أنه ليس كل تكرار معنوي مناسبة، فبين هذين القسمين الكبيرين التكرار اللفظي والمعنوي تندرج مسمّيات بديعيّة كثيرة، يمكن الإشارة إليها فيما بعد. وبين يدي تعدد الصيغة الصرفية للمصطلح بين التكرار والتكرير، فقد بحثت في المعجم، وعدت إلى المعنى اللغوي للتكرار ضمن مادة "كرر" فوجدت من معانيه: الكرُّ: الرجوع، والكرّ: مصدر كرَّ عليه يكركرّاً، وكروراً، وتكراراً، عطَفَ... وكرّر الشيء وكركره: أعاده مرةً بعد أخرى. وكرّرتُ عليه الحديث ردَّدته... والكرُّ: الرجوع على الشيء، ومنه التكرار. والكرّة: البعث وتجديد الخلق بعد الفناء، وكرَّر الشيء تكريراً، وتكراراً: أعاده مرةً بعد أخرى"([2]) لذا فإن معنى التكرار والتكرير واحد.

ويذكر أحد الباحثين تعريفاً للتكرار، فيقول: "ونستطيع أن نذكر تعريفاً للتكرار يضمن وظيفته النصيّة بالقول إن التكرار هو إعادة ذكر لفظ أو عبارة أو جملة أو مفردة، وذلك باللفظ نفسه أو بالترادف، وذلك لتحقيق أغراضٍ كثيرة أهمها التماسك النصي بين عناصر النص المتباعدة([3]).

([1]) السجلماسي، أبو محمد القاسم: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف الرباط، ١٩٨٠ ص ٤٧٦.

([2]) إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ط٢، ١٩٧٢، مادة (كرر)، ص٢/٧٨٢.

([3]) الفقي، صبحي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دار قباء، القاهرة، ط١، ٢٠٠٠، ص٢٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في الحقيقة ليس ثمة ظاهرة من ظواهر الأسلوب أو مظهر من مظاهر التشكيل التعبيري يشترك فيه المنشؤون مثل ظاهرة التكرار، ففي الظواهر الأخرى كالالتفات، والحذف، والتقديم والتأخير... يمكن أن نلاحظ عزوف بعض المنشئين عنها وتجنبهم إياها، وقلتها عند بعضهم الآخر، إلى الحد الذي لا تعود معه ظاهرة تعبيريّة، وقد تكثر عند بعضٍ آخر حتى تصبغ أساليبهم وتحدد ملامحها، فثمة تفاوت واضح وكبير بين المبدعين والكتاب من جهة هذه الظواهر، أما ظاهرة التكرار فالأمر مختلف تماماً بشأنها، فهي تكاد تكون حاضرة عند معظم المنشئين. لكن الموقف من أهميتها ودورها في خدمة النصوص وإثرائها دلالياً وفنياً ليس واحداً؛ فالنقاد والبلاغيون القدماء متفاوتون في تقدير أهمية التكرار ودوره، وقدرته على إيجاد مناخات ملائمة للتعبير عن أغراض المنشئ، وتجسيد بناه النفكيريّة العميقة في صورة أبنية لفظية كفؤة. وهم في ذلك بين مقدرٍ لدور التكرار وأهميته وقدرته على ارتياد مساحات جمالية تخدم النص وتحقق غرض المنشئ، وبين منكرٍ لأهمية التكرار وقدرته على حمل دلالات إضافية تعكس الحالة الوجدانية والانفعالات النفسّية، ووعي الإنسان بما حوله. وإنطلاقاً من وجهة النظر الثانية، فإن التكرار لا يعدو دوره إخفاء عجز المنشئ عن الإضافة مع حاجة التعبير إلى الإضافة، لأغراض كإقامة الوزن والموسيقا في الشعر. وقد يؤدي التكرار من وجهة نظر بعض الدارسين وظيفة سلبية تتمثل في الإقلال من الإخباريّة(١).فالترديد والتكرار ليس تحتهما كبير أمر، ولا بينهما

---

(١) انظر عبد المجيد، جميل: مرجع سابق، ص ٩٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وبين أنواع البديع قرب ولا نسبة؛ لانحطاط قدرهما عن ذلك"([1]).وهذا الرأي غير مسلم، به؛ إذ قامت دراسات قائمة برأسها على إثبات صلة التكرار بعلم البديع واللسانيات النصيّة، وإثبات صلتهما بالبلاغة والتماسك النصي، وخرجت بنتائج علمية مُرضية([2]). ولعل الدراسات التي تناولت ظاهرة التكرار في القرآن الكريم، وما توصلت إليه من نتائج دليل على حيويّة الظاهرة. فظاهرة التكرار عملية حيويّة ومهمة في تحويل المعنى، شأنها في ذلك شأن باقي الظواهر الأسلوبيّة؛ كالحذف والتقديم والتأخير. وقد أشار إلى ذلك أحد الدرارسة في حديثه عن شعر المتنبي فقال: "أقول إنّ عمليات الحذف والحشو والتوسعة، وإعادة الترتيب والتكرار وغيرها من عمليات التحويل، هي مما نجده بكثرة في شعر أبي الطيب المتنبي"([3]). وقد يحاجج نفر من الباحثين في الدراسات التي عالجت ظاهرة التكرار انطلاقاً من أن مثل هذه الدراسات ربما صدرت عن مصدر غير علمي، لأنها درست هذه الظاهرة انطلاقاً من ربطها ببلاغة القرآن، ومن ثم فظاهرة التكرار ها هنا قيمة إيجابية، وما هذه الدراسات إلا لحشد الأدلة على قيمتها الجمالية والفنية. لكن إذا علمنا "أن ثمة دراسات كثيرة سواء في القرآن أو غيره قد تناولت التكرار وأثبتت فعاليته وقدرته التعبيريَّة في خلق جماليات خاصة تتجاوز الجَرْس الموسيقي والإيقاع إلى قدرته على السبك المعجمي والحبك النصي"([4])، فإن القناعة بأهمية هذه الظاهرة تزداد رسوخاً.

([1]) البغدادي، عبد القادر: خزانة الأدب، ت عبد السلام هارون، الهيئة المصرية للكتاب ط٢، ١٩٧٩، ص١/٣٥٩.

([2]) عبد المجيد، جميل: البديع بين البلاغة العربيّة واللسانيات النصية، ص ٧٥-١١٦.

([3]) ستيتيه، سمير: منازل الرؤية ص ٢٥.

([4]) انظر عبد المجيد، جميل: مرجع سابق، ص ٩٥، ٧٥ وما بعدها.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والتكرار، شأنه شأن أي ظاهرة أسلوبية أخرى، لا يمكن أن تنعت بالحسن أو القبح على إطلاقها، "فهي- أي ظاهرة التكرار- محمودة حين تؤدي دوراً يخدم النص، ويساهم في تحقيق الغاية المرجوة منه، وتكون مذمومة حين تصبح عبئاً على النص، ولا شك أن هناك لطائف وأسراراً للتكرار، وهذا لا يعني أن أسلوب التكرار يشتمل دائماً على هذه اللطائف والأسرار، فهناك أيضاً أساليب من التكرار قد خلت من هذه الأسرار"([1]).

والتكرار نوعان: مفيد، ويوجد في اللفظ والمعنى، أو في المعنى فقط، وآخر غير مفيد، وهو ما كان وروده نابياً في مواطن تأكد أنها لا تستدعيه، ولا تفتقر إليه([2])، وعندئذٍ يكون التكرار مذموماً، "والمذموم ما كان مستغنى عنه غير مستفاد به زيادة معنى لم تُستفد بالكلام الأول، فيكون حينها فضلاً من القول ولغواً... بخلاف ما لا يمكن تجنبه"([3]).

وبين يدي تصنيف التكرار إلى مفيد وغير مفيد يقف المرء حائراً في تلمس المعيار الذي يلجأ إليه الباحثون والدارسون لتحديد قيمة التكرار، والحكم عليه بالمفيد المحقق لبلاغة النص أو غير المفيد المندرج تحت باب اللغو والحشو الذي لا يتطلبه النص.

وهنا أود أن أشير إلى أنني لم أعثر على معايير موضوعية علمية صارمة معتمدة في تصنيف ظواهر التكرار، وفصل غثّها عن سمينها. فالمرجعيّة هي ذوق الدارس، وحساسيته الفنية والأدبيّة واللغويّة، وعلى ذلك كان التعويل دائماً؛ لذا قد لا نستغرب أن تتباين المواقف من بعض التكرارات بين السلب والإيجاب؛ فالمعايير الموجودة لا تسعف إلا من جهة بيان نوع التكرار كالمعجمي، وتكرار المعنى، وغيره، ولعل السبب في ذلك هو تركز

([1]) انظر: شيخون، محمود، أسرار التكرار، مكتبة الكتاب الأزهرية، ط١، ١٩٨٣، ص ٣٣.
([2]) الرماني، والخطابي، والجرجاني: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن الكريم، مصر، دار المعارف، ص ٤٧-٤٨.
([3]) انظر عاشور، فهد، التكرار في شعر محمود درويش، المطابع المركزية، عمان، ط١، ٢٠٠٤، ص ٢٦-٢٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

دراسات التكرار في القرآن الكريم في بداية نشأتها، الأمر الذي قصرُ دونه باع الدارسين فأحاطه بعضهم بحكم القيمة الدينية مسبقاً، مما حال دون بيان قيمته الفنية التي لا يرقى إليها راق، وفي مقابل ذلك وقف البعض الآخر من الدارسين موقفاً سلبياً من هذه الظاهرة، لا يستند إلى مبرر علمي.

ولعل الأمر مختلف تماماً بالنسبة لظواهر أسلوبية أخرى دُرست في هذا البحث كالحذف والتقديم والتأخير. وعليه فقد قرر بعض العلماء أن قبح التكرار لا يحتاج البتة إلى برهان([1]).

ومما لا شك فيه أن موقف البلاغيين من ظاهرة التكرار في القرآن الكريم قد انعكس على النّظر لظاهرة التكرار بشكل عام، فالذين أنكروا وجود ظاهرة التكرار في القرآن الكريم لم يكن ثمة مانع يمنعهم من التقليل من شأن هذه الظاهرة ووصفها بالحشو واللّغو، و.... الخ، أما الذين اعترفوا بوجود ظاهرة التكرار في القرآن الكريم، وهي موجودة بكثرة ولا يمكن انكارها فقد تعاملوا معها على أساس إنّها ظاهرة فنيّة تحتمل القبح كما تحتمل الحسن، وغاية حسنها كما وردت في القرآن الكريم([2]). وأشير هنا إلى أن كتاب الله، عز وجل، لم يسلم من الغمز واللمز من جهة التكرار فيه، "فلقد ظن بعض من ضاقت آفاقه، وضعفت بصيرته عن إدراك الحقائق، أن التكرار في كتاب الله -تعالى- خالٍ من الفائدة... والحق الذي لا مراء فيه أن التكرار في القرآن إنما كان لمعانٍ جزلة ومقاصد سنيّة، واشتمل على أسرار ورموز من أحاط بها، فقد أوتيَ من البلاغة مفاتيح الكنوز"([3])

([1]) الخفاجي، ابن سنان، سر الفصاحة: تحقيق عبد المتعال الصعيدي، مكتبة صبيح، القاهرة، ١٩٦٩، ص ٨٧.
([2]) انظر، شبخون، محمد السيد: أسرار التكرار في القرآن ص ٤٩- ٦٤.
([3]) المرجع نفسه، ص ٤٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقد بين أحد الباحثين أن القرآن لم يكرر من القصص أو من حلقاتها إلا ما كان أشد تجاوباً مع بيئة الدعوة، وأكثر استجابة لأهدافها وخدمة لأغراضها"([1]). وأياً كانت مواقف الدّارسين من ظاهرة التكرار، فإن اهتمام العلماء بادئ ذي بدء قد وجّه لظاهرة التكرار في القرآن الكريم، وقد اختلف العلماء فيها بين منكر لوجود التكرار في القرآن الكريم تنزيهاً لكتاب الله عنه من لدن أولئك الذين لم يكونوا يرون فيه كبير قيمة، وبين مقر بوجوده، باحثٍ منقّبٍ عن عللـه وأسبابه، إذ لا حشو في القرآن، فلكل لفظة معناها ودورها الذي لا تؤديه غيرها، فكتاب الله منزه عن اللغو الحشو([2]). ومن هنا نشأت هذه النظرة المزدوجة تجاه ظاهرة التكرار، غير أن التكرار قد وجد مكانته في البحوث اللسانية النصيّة الحديثة التي تبحث عن عناصر الاتساق والانسجام في النّصوص([3]).

والتكرار " Reiteration أو Recurrence" يحقق السَّبك المعجمي بين المفردات أو الألفاظ"([4]). وهو بطبيعة الحال لا يعني فقط إعادة العنصر المعجمي نفسه، بل يعني بالإضافة لذلك "أنه سلم مكون من أربع درجات يأتي في أعلاه إعادة العنصر المعجمي نفسه، ويليه الترادف (أو شبه الترادف)، ثم الاسم الشامل، وفي أسفل السّلم

([1]) التهامي، نفرة، سيكولوجية القصة في القرآن، الشركة التونسية للنشر والتوزيع، ديسمبر، ١٩٧٤، ص١١٧.

([2]) نصار، حسين، إعجاز القرآن، التكرار، الشركة الدولية للطباعة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣، ص ٥.

([3]) عبد المجيد، جميل: مرجع سابق، ص ١٠٣.

([4]) المرجع نفسه: ص ٧٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تأتي الكلمات العامّة"([1]). وقد صرح ابن أبي الإصبع المصري في كتابه بديع القرآن أن الكتاب الكريم مشحون بالتكرار([2]).

لقد مرّ بنا قبل قليل أن صاحب الخزانة قد أنكر كون التكرار شيئاً من البديع، وقد ذهب ابن المعتز مذهباً قريباً من مذهبه([3]). وهؤلاء الذين يعدون التكرار نوعاً من البديع يخلعون عليه قيمته الفعلية، لكنهم ينكرون وجوده في القرآن، وبإزاء هؤلاء فقد وجدنا من ينفي صفة الإطناب عن التكرار، ذلك أن الإطناب شيء من الإطالة، قد لا يكون مناسباً للمقام في حين عدَّ التكرار شيئاً آخر له مقاصده المتسقة مع مقامه. وبهذا المعنى يصبح التكرار مستوى من مستويات التماسك المعجمي([4]).

وهذا بدوره –أي التكرار– يرتبط بالإيقاع والبنية الإيقاعية، وفي هذا الصدد يؤكد أحد الباحثين على دور التكرار المؤثر في البنية الدلالية العامة في القصيدة([5]). ويقودنا الحديث عن العلاقة بين التكرار والإيقاع إلى الحديث عن العوامل المولّدة للتكرار، أهي كائنة بالقوّة؛ أي بالطبيعة، أم هي مساحات حرة مفتوحة يتبارى فيها المنشؤون، ليرمي كل منهم بسهمه، فيصيب ما لا يصيبه غيره.

وهنا أتساءل: هل التكرار ظاهرة تفرضها طبيعة النّظام اللّغوي أو أحد مستوياته الأدائية كالشّعر مثلاً، أم أنّ تحديد أمر هذه الظّاهرة راجع إلى قدرات المنشئين وتفاوتهم

([1]) المرجع السابق، ص٨٣.

([2]) انظر ابن أبي الأصبع، عبد العظيم بن عبد الواحد، بديع القرآن، مكتبة نهضة مصر بالفجالة، القاهرة، ط١، ١٩٥٧، ص ٣٧.

([3]) انظر ابن المعتز، عبد الله بن محمد، البديع، تحقيق أغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط٣، ١٩٨٢، الباب الخامس من الكتاب.

([4]) عبد المجيد، جميل: مرجع سابق، ص٧٩.

([5]) المرجع نفسه ص١٤٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فيما يمتلكون من ثروة لغويَّة، ليصبح المنشئ الأكثر فقراً والأقل رصيداً من هذه الثروة أكثر تكراراً والعكس صحيح؟

وفي هذا الصَّدد يتحدث أحد الدارسين الأسلوبيين عن علاقة طبيعة اللغة بالتنوع والتكرار فيبين أن ضغط الرصيد المعجمي على المتكلم يتناسب عكسياً مع تقدمه في سلسلة الكلام، ومعنى ذلك أن هذا الرصيد يتزاحم بأفعاله وأسمائه وحروفه على لسان المتكلم، فإذا انطلقت الجملة على لسانه وبدأها بفعل مثلاً، انسحبت كل الأفعال من الضغط وبقيت الأسماء والحروف، وهكذا كلما تقدمت سلسلة الكلام خف "الضغط"([1]).

والحقيقة أنّ التكرار بالرغم من أنه يخلق إيقاع اللُّغة، إلا أنه يؤدي إلى إيقاع اللغة في فخ التقريرية والمباشرة والنّمطية، حين لا نُحْسِن استعماله، ويكون من القسم الذي وصفه البلاغيون بغير المفيد، أو الحشو، واللَّغو، وقد تقدمت الإشارة إليه.

والإيقاع يُساهم في تماسك النّص، في حين يؤدي انخفاض درجة الإيقاع بالتعبير نحو التشتت([2]). فالتكرار إذاً يساهم في تماسك النص وسبكه في معظم الأحوال، غير أن السَّبك والتماسك وحدهما لا يخلقان جماليات النص الأدبية. بمعنى أن التكرار يؤدي إلى الإيقاع، والإيقاع مبني على التكرار على مستوى الكلمات والحروف، والإيقاع في الشعر جزء من طبيعته، وهو ليس في العربية فحسب، بل في كل لغات الدنيا، ولكن هل التكرار كذلك بالنسبة للغة بشكل عام خارج نطاق الشعر. ربما كان الأمر كذلك بحسب بعض الباحثين الذي يشير إلى أن التكرار لازم في لغة البشر؛ فطبيعة اللغة قائمة على نوع من

([1]) انظر عبد المطلب، محمد: البلاغة والأسلوبية ص ١٣٠.
([2]) انظر فضل، صلاح: أساليب الشعرية المعاصرة ٣٢-٦٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التكرار([1]). ولعل في هذا الرأي شيء من الصواب لا سيما إذا ما علمنا أن عامل الندرة في الألفاظ إزاء سيل المعاني والأفكار المتدفق تدفق الدم والحياة في عروق البشريَّة يحتم على المنشئ أن يفكر بطريقة يستثمر فيها اللغة، ويواجه من خلالها شح المفردات. فكان إن لجأ الإنسان، إلى التكرار، أي تأدية أكثر المعاني بأقل الألفاظ. وهذا، كما ترى، هو الإيجاز، والإيجاز، كما هو معلوم، أساس البلاغة، غير أن الأمر هنا ليس المقصود به الإيجاز مقابل الإطناب، ذلك المعتمد على الحذف والإضمار، بل المقصود هو فن الاحتيال على ندرة الموارد اللغويَة، والتأسيس لحيل وإمكانات لغوية تستوعب أكثر من معنى في وقت واحد. ومن ذلك توحد اللفظ واختلاف المعنى (الجناس)، وغيره من فنون البلاغة. مع العلم بأن توحد اللفظ والمعنى يمكن أن يساهم أيضاً في شحن المعنى المعجمي بمعنى آخر، إضافة لمعناه الأصلي، وأشير هنا إلى أن التكرارات قد تكون متحدة لفظاً ومعنى، ولكنها تؤدي معنى دلالياً آخر، فضلاً عن المعنى المعجمي الأصلي، من مثل تكرار بدر شاكر السياب لبويب، وهو نمر صغير في قرية صغيرة اسمها جيكور من أعمال البصرة، والرغيف عند البياتي... وشخصية الهبر عند مصطفى وهبي التل، وهي شخصية عجرية واقعيَة... وغير ذلك. وهذا ما عُرف عند بعض النقاد المحدثين بالأسطرة والترميز([2]). وفي هذا الشأن يقول: "فإن بوسعنا الإشارة إلى أن جملة العناصر الأسطوريّة التي وظفها السّياب ابتداءً من ديوانه الناضج "أنشودة المطر" قد بلغت ستة وثلاثين عنصراً، تكرر ذكرها مئتين وسبعَ عشرة مرة، وقد تمتعت الإشارة إلى المسيح والصلب بأعلى نسبة تكرار بين باقي الرموز،

([1]) انظر السيد، عز الدين علي، التكرار بين المثير والتأثير، بيروت، عالم الكتب، ط٢، ١٩٨٦، ص٧.
([2]) صلاح فضل: أساليب الشعريّة المعاصرة: ١٦١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إذْ بلغت خمساً وستين مرة، تليها الإشارة إلى تموز وعشتار التي بلغت واحداً وأربعين مرة... وهذا ما نسميه بعمليات الأسطرة ضمن آليات الترميز الشعري العام"([1]).

وما دامت المباني الصرفية ذات الدلالة المعجميّة الواحدة يمكن أن تؤدي دلالات إضافية جديدة، فهذا هو الإيجاز بعينه. وبمعنى آخر فإن اللغة يمكن أن تؤسس للغة أخرى سابحة في أفقها أو تحتها، أي أن النص بتسلسله الأفقي وتركيبه النحوي يؤدي معاني قريبة يعرفها الجميع، لكنه في الوقت نفسه يحمل لغة ثانية تؤدي معنى آخر أو معاني أخر، وهذا ما يمكن تسميته بالتشفير (Code) ([2]). ومن هنا فإن التكرار يمكن أن يشكل عنصر ثراء وغنى للنص الأدبي، ويساهم في إمداده بما يعجز التنوع اللفظي عن تحقيقه، والمقصود بالتنوع هنا ما يقابل التكرار ([3]).

ولنا أن نحسب الشعر نوعاً من أنواع التكرار حتى لو لم ترد فيه تكرارات معجميّة، وذلك لأن الشعر قائم على تكرار موسيقي، وما الإيقاع الشعري إلا المسافة الفاصلة بين تكرارين موسيقيين، ولهذا فإن الشعر وثيق الصلة بالتكرار، كما أن التكرار من أخص خصائص الشعر، وفي ظني أن موسيقا الشعر تقوم على تكرار الوزن الصرفي للكلمة، وهو تكرار بنيوي، ويمكن القول "إن الموسيقا بحد ذاتها تكرار، والشعر لا يستغني عن الموسيقا"([4]).

([1]) المرجع السابق: ١٥٩.
([2]) انظر فضل، صلاح: شفرات النص، عين للدراسات والبحوث الإجتماعية والإنسانية، القاهرة، ط٢، ١٩٩٥، ص١٧٧.
([3]) انظر مصلوح، سعد: في النص الأدبي ص ٩٦.
([4]) انظر عاشور، فهد: التكرار عند محمود درويش: ص ٢٤٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

هذا فضلاً عن أن التكرار مظهر من مظاهر النظام الكوني، فالكون نظام، والنظام يسير على وفق إيقاع منضبط وسنن ثابتة، تتكرر بالدقة نفسها، والهيئة نفسها، دون خطأ أو اضطراب يحول هذا النظام إلى فوضى. فمنذ كان الإنسان على سطح الأرض والشمس تطلع كل صباح مؤذنة بميلاد يوم جديد، وتغيب في المغرب مؤذنة برحيل ذلك اليوم، وكذا القمر يبدأ في بداية الشهر هلالاً ثم ينمو حتى إذا ما انتصف الشهر صار بدراً، وهكذا فصول السنة الأربعة تتعاقب منذ بدء الخليقة إلى يومنا هذا، فكل ما أودعه الله عز وجل في هذا الكون من نواميس تؤكد أهمية التكرار بوصفه أهم مفردة من مفردات النظام. ويرى أحد الباحثين في نحو النص أن التكرار، من حيث هو عنصر من عناصر التماسك المعجمي، تنبع قيمته من قدرته على تحقيق هذه الغاية التي هي جزء من نصيّة النص، ولهذا فإن التكرار مرهون بالسياق الذي يدور فيه([1])، وأشار باحث آخر إلى شيء قريب من هذا بقوله: "إن اختيار المبدع لمفردات عمله.. يحكمه عامل داخلي في المفردات إضافة إلى عوامل أخرى... فبعض كلمات اللغة تستبطن حمولة اجتماعية، ما أن يتم التلفظ بها حتى تهيمن هذه الحمولة على دلالتها اللغوية، وما أن تدخل التشكيل اللغوي حتى يتفجر كل تاريخها التداولي، خالقاً سياقاً يتوحد فيه الإبداعي والاجتماعي، وهذه الوحدة هي شرط إبداعية النص"([2]). وهذا لعمري يؤكد ما سبق من قبل فيما يتعلق بطريقة توظيف الظواهر الأسلوبية، ومنها التكرار؛ إذ تنعقد الفائدة على وفق قدرة المنشئ على تطويع هذه الظاهرة وغيرها لخدمة النص اللغوي الأدبي على وجه الخصوص.

([1]) انظر بحيري، سعيد حسن: علم لغة النص ص ٣٤.

([2]) انظر الجزار، محمد فكري، لسانيات الإختلاف، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٥، ص ١٧٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومن الملاحظ أنّ أراء الباحثين في ظاهرة التكرار من حيث كونها خياراً من خيارات المنشئ، أو جزءاً من طبيعة النظام اللغوي تصب في معظمها حول اعتبارها خياراً لغوياً يعتمد استخدامه استخداماً ناجحاً على مهارة المنشئ، وكفاءته اللغوية الأدبية. ولكن في حقيقة الأمر تطالعنا أراء لا تخلو من الصواب، تشير إلى أن ثمة عناصر لغوية ذات طبيعة إجبارية تكررت أم لم تتكرر؛ "فحروف الجر وأسماء الوصل وأدوات العطف قد تكون من هذا النوع، وهو ما أسماه "تشومسكي" بالتحويلات الإجبارية"([1]). وأود أن أشير إلى أن هذه العناصر التي وصفها تشومسكي بأنها عناصر إجبارية، هي عناصر تحويلية في الوقت نفسه، فعناصر بناء الجملة التوليدية مقبول أن تكون عناصر إجبارية، أما أن تكون بعض عناصر التحويل ذات طبيعة إجبارية، فهذا مما يجعل المرء لا يركن إلى الاطمئنان وهو يطالع مثل هذا الرأي، فهذه العناصر حين تتكرر في جمل مختلفة تظل لا تفارق طبيعتها الإجبارية، فحين يؤكد الاسم الموصول بإسم موصول أو حرف العطف بحرف عطف على سبيل التبعية التي لا تحبذ الفصل إلا في ظروف محددة وحالات خاصة، نكون أمام ظاهرة لها وجهان: الأول هو كون هذه العناصر ذات طبيعة نظامية إجبارية، والوجه الثاني كونها مكررة، والتكرار ليس جزءاً من قواعد بنية العبارة الأساسية.

وخلاصة القول في أمر التكرار أنه موجود بالفعل لا بالقوة، أما من حيث إفادته أو عدم إفادته فهو يكون لفائدة، وربما كان لغير فائدة، بحسب قدرة منشئه على توظيفه، والتكرار وثيق الصلة بمباحث البلاغة، وثمة فرق بينه وبين الإطناب، والتطويل، فأمّا

([1]) انظر الشايب، فوزي حسن، محاضرات في اللسانيات، وزارة الثقافة: عمان، ط١، ١٩٩٩، ص٣٩٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الإطناب فهو زيادة اللفظ على المعنى لفائدة. وأمَّا التطويل فزيادة اللفظ على المعنى لغير فائدة، بينما التكرار إبرار المعنى مردداً لفائدة أو لغير فائدة"([1]).

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

([1]) فهد عاشور: مرجع سابق، ص ٢٨.

المبحث الثاني

أنواع التكرار وأقسامه

وبعد هذا العرض السريع لأهمية التكرار ودوره في تكوين الأسلوب بوصفه ظاهرة من الظواهر الأسلوبية الموجودة في اللغة بشكل عام، والشعر على وجه الخصوص، لا بد من الإشارة إلى أنواع التكرار، ليتسنى لنا بعد ذلك تصنيف هذه الأنواع عند المعالجة التطبيقية على النصوص. وقد أشار الباحثون والدارسون إلى هذه الأنواع من زوايا عدة، فبعضهم تناولها من جهة قيمتها التعبيريّة وأثرها الجمالي في النصوص، وبعضهم قسمها إلى تكرار مفيد وآخر غير مفيد، وبعضهم تناولها من جهة تكوينها الصرفي والتركيبي، فقسمها بين الاسمية والفعلية والحرفية والجملية، وما فوق الجملية (الكلام)، وبعضهم الآخر تناولها من جهة المعنى، فتحدث عما يسمى بتكرار اللفظ وتكرار المعنى (المصاحبة المعجميّة)، فدخل ضمن أنواعٍ كالترادف وشبه الترادف، وتناولها آخرون من جهة التركيب فحسب، فدخل عندهم ضمن أنواع التكرار ما يعرف بالتوازي النحوي، بمعنى تكرار أشكال تركيبية في مقاطع وجمل مع اختلاف اللفظ؛ بمعنى البحث عن أشكال وأنماط تركيبية تجمعها مقولات نحويّة متعالقة على وجه واحد، فمما يُعد شكلاً من أشكال التوازي على سبيل المثال: أقبل الليل مظلماً، ووصل الفارس متعباً، ومنه: يطلع من رحم العتمة نور، ويجيء من أقصى المدينة رجل... الخ، فالبنية المكررة في المثال الأول هي: (فعل + فاعل + حال) وفي المثال الثاني (فعل + شبه جملة (جار ومجرور) + مضاف إليه + فاعل).

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وبغض النظر عن منطلقات تصنيف أنواع التكرار، سأحاول فيما هو آت عرض أهم هذه الأنواع في ضوء ما سبق من منطلقات، ليتم رصد كل هذه الأنواع أو بعضها بحسب ما تجود به النصوص التطبيقية لاحقاً.

أولاً: من حيث كفايته وقدرته على إغناء الدلالة.

أ-المذموم: وهو ما كان بالإمكان الاستغناء عنه، إذ لا يفيد زيادة في المعنى، وهو لغو من القول.

ب-المحمود: وهو بخلاف الأول؛ فلا يمكن الاستغناء عنه، والاستغناء عنه يضر بالقول، كما تضربه الزيادة إذا احتيج إلى الحذف للإيجاز والاختصار([1]).

ثانياً: من حيث تعلقه باللفظ أو بالمعنى، فما تعلق منه باللفظ سمي مشاكله، وما تعلق منه بالمعنى سمي مناسبة، وقد أخذ الخطابي هذا التقسيم عن السجلماسي([2]).وقريب من هذا ما أشار إليه أحد الباحثين وهو يدرس بلاغة القرآن في آثار القاضي عبد الجبار، فكان أن قسّم التكرار لديه إلى قسمين هما:

أ-تكرار في اللفظ والمعنى: وضمن هذا النوع يمكن إدراج التوكيد اللفظي.

ب-تكرار في المعنى دون اللفظ([3]). والتوكيد المعنوي يمكن أن يدخل ضمن هذا النوع من التكرار، وإنما سقت التوكيد ضمن أنواع التكرار، مع أن التوكيد مبحث نحوي بالدرجة الأولى والتكرار مبحث بلاغي بالدرجة الأولى؛ لأن التوكيد بالرغم من كونه

([1]) انظر الرماني، والخطابي والجرجاني: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن الكريم ص ٤٨.

([2]) انظر الخطابي، محمد، لسانيات النص، المركز الثقافي العربي، د.ط، ت، ص ١٣٤.

([3]) انظر لاشين، عبد الفتاح، بلاغة القرآن في آثار القاضي عبد الجبار، مصر: مطبعة دار القرآن، ١٩٧٨، ص ٢٠١-٢٠٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أحد التوابع، والتوابع باب من أبواب النحو قائم برأسه في المصنفات النحوية الحديثة إلاّ أنه يظل ذا طابعٍ بلاغي بديعي، لأؤكد على عمق التلازم بين المباحث البلاغية والنحويّة في خلق الظاهرة الأسلوبيّة. وأشير إلى أن التوكيد لا ينحصر فقط فيما هو شائع من لفظي يكون بتكرار اللفظ عينه، ومعنوي يكون بألفاظ معروفة كنفس وعين وكل مضافة إلى ضمير يعود على المتبوع، بل هو يتجاوز ذلك إلى ما يشبه الترادف، أو التوكيد بما يسمى بالإتباع كقولهم: خبيث نبيث، حسن بسن، وساغب لاغب(١).

أما عن فعالية التوكيد فتكاد تنحصر في المؤكد، فاللفظ الذي يقع توكيداً لفظياً، ممنوع من التأثير والتأثر، أي لا تؤثر فيه العوامل؛ فلا يكون مبتدأ، ولا خبراً، ولا فاعلاً، ولا مفعولاً به، ولا غيره... فليس له موضع، ولا محل من الإعراب مطلقاً إلا التبعية، وكذلك ليس له تأثير في غيره مطلقاً. فلا يحتاج لفاعل أو مفعول أو مجرورٍ أو غيره(٢). بينما الأمر بالنسبة للتوكيد العيني مختلف فهو قد يؤكد الجملة بالنسبة، أي بنسبة المسند إلى المسند إليه كقولنا: جاء القوم كلهم. وإلى التقسيم الثاني أشار كل من هاليدي ورقية حسن، فقد أوضحا أن التكرار سلّم يتكون من أربع درجات منها: إعادة العنصر المعجمي نفسه، وإعادة المعنى في عنصرين معجميين مختلفين لفظاً، وفي ذلك إشارة منهما إلى الترادف أو شبه الترادف(٣). كما أشار أحد الباحثين إلى التكرار مقسماً إياه على النحو الآتي:

---

(١)انظر السيد حامد، عبد السلام، الشكل والدلالة، دراسة نحوية في اللفظ والمعنى، دار غريب، ٢٠٠٢، ص ٢٨١-٢٨٢.

(٢) انظر حسن، عباس، النحو الوافي، دار المعارف، القاهرة، ط٥، د.ت، ٥٢٧/٣.

(٣) انظر عبد المجيد، جميل: مرجع سابق، ص ٨٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أ-تكرار اللفظ والمعنى معاً (التكرار اللفظي).

ب-تكرار المعنى دون اللفظ (التكرار المعنوي).

ثم أشار إلى ما يقابل هذين النوعين في اللسانيات النصيّة باعتبارهما وسيلتين من وسائل السبك المعجمي على النحو الآتي:

أ-التكرار المحض للعنصر المعجمي نفسه.

ب-الترادف أو شبه الترادف([1]).

وقريب من هذا التقسيم لجهة اللفظ والمعنى ما أشار إليه محمد عبد المطلب من تكرار نمطي يتعلق بالموسيقا والإيقاع، وربطه بتقسيمات ابن أبي الأصبع المصري له في بديعه، وأسماه التكرار النمطي الذي يتطلب بالضرورة قسيماً آخر وهو التكرار غير النمطي، وأثبت علاقته بالتماسك المعجمي وتنمية الإيقاع([2]).

ثالثاً: من جهة المكرّر الصرفي: وبالنظر إلى التكرار من هذه الزاوية، فقد قسمه الباحثون إلى تكرار على مستوى الاسم، وآخر على مستوى الحرف، وآخر على مستوى الفعل([3]). أما ما زاد عن الكلمة الواحدة كالجملة، أو العبارة، وغير ذلك، فمكانه ما عرف بتكرار الصيغة التركيبية([4]). والحقيقة أن مثل هذا النوع موجود بكثيرة في القرآن الكريم بنسب توزيعية جيدة، ومن أمثلته في القرآن الكريم قوله عز وجل: ﴿ خَلَقَ

([1]) المرجع السابق، ص ١٠٣.

([2]) انظر عبد المطلب، محمد: البلاغة والأسلوبية، ص ٢١٥- ٢٢٧.

([3])انظر عاشور، فهد، التكرار في شعر محمود درويش، المابع المركزية، عمان، ط١، ٢٠٠٤، ص٥١-١٠٠.

([4])انظر الوداعي، جواد عيسى، التماسك النصي دراسة تطبيقية في نهج البلاغة ، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، أيار، ٢٠٠٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ٱلْإِنسَـٰنَ مِن صَلْصَـٰلٍ كَٱلْفَخَّارِ ﴿١٤﴾ وَخَلَقَ ٱلْجَآنَّ مِن مَّارِجٍ مِّن نَّارٍ﴾[1].

ويساهم مثل هذا النوع من التكرار في تحقيق التماسك النصي في النص، والحقيقة أنّ الكشف من هذا النّوع من التكرار ليس أمراً بسيطاً، فهو يحتاج إلى قارئ جيد يحيط بالبنيتين النحويّة والخطابيّة للنص ليتمكن من رصد الحذف وتقدير المحذوف، ويزداد الأمر صعوبةً إذا ما علمنا أن البنية النحوية واللغوية عامّة تتقلص فعاليتها في مثل هذا النوع من الحذف، لأنه غالباً ما يأتي مكتملاً من الناحية النحويّة. لكنه في حقيقة الأمر ليس مستحيلاً ولا صعباً على القارئ الخبير بالنّص ولغته، وهو –بلا شك– عنصر مهم من عناصر تحقيق التماسك النصي، وإزالة اللّبس بعد تقدير المحذوف. والاعتراف بمثل هذا النوع من الحذف يغني النّص، لأنه يقيم أوَد العبارة، ويخضعها للإدراك. ومما يحقق التماسك النصي للعبارة من أشكال التكرار ما عُرف بتكرار التوازي، لكن هذا النوع لم يأخذ حقه تماماً في الدراسات البلاغية القديمة، كما أنه لم يأخذ حظه كذلك في الدراسات الحديثة، وربما جاز تسمية هذا النوع من التكرار بالتكرار النحوي أو التركيبي. وللأسف الشديد فرغم صلة هذا المبحث بالدراسات النصية "لم يتطرق النصيون لتكرار الصيغ التركيبية باعتبارها من أقسام التكرار المحققة للنص تماسكه، والحق أن تكرار الصيغ التركيبية مما يُلجأ إليه لتحقيق هدفين أساسيين:

([1]) سورة الرحمن، الآيات ١٤ ، ١٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الأول: خلق إيقاع موسيقي داخل النص... والثاني: تبئير بعض الوحدات النصيَّة والمعاني"([1]).

وأظنني لا أجانب الصواب إذا ما قلت إن هذا النوع من التكرار يشبه تماماً تكرار المباني والأوزان الشكلية للعروض (صيغ مستفعلن، فاعلن، متفاعلن، فاعلاتن، مفاعيلن.. إلخ) إلا أن الأول مستوى صرفي نحوي، بينما الثاني مستوى صرفي وحسب، فكما يحقق الثاني جَرْساً موسيقياً وتناغماً (هارمونياً) موسيقياً، فإن الأول يحقق بالإضافة إلى التناغم الموسيقي نوعاً من أنواع التناسب، يتمثل في حشد تراكيب متوازية، وبنائها على نحو معين يتكرر إيقاعياً عبر مسافات محسوبة.

وقد أشار إلى ما هو قريب من هذا أحد الدارسين المحققين في تعليقه على صيغ الأفعال الماضية مضعفة العين المتصلة بفاعلها الواو، ومفعولها الياء، متلوة بما النافية في قصيدةٍ ليزيد بن حذاق، مؤكداً دور هذا النوع من التماثل الصياغي في تحقيق قدرٍ معقولٍ من التماسك أسماه التماسك العمودي، وفي هذا الشأن يقول: "أما التماسك العمودي (الرأسي) فواضح من مجيء هذه الأفعال ببنية الفعل الماضي، ثم اقتران هذه الأفعال بالواو الفاعل، والياء المفعول به، ثم مجيئها جميعاً مضعفة العين، ثم مجيء "ما" النافية بعدها جميعاً، لإتمام النفي"([2]).

([1]) انظر الوداعي، جواد عيسى: التماسك النصي، دراسة تطبيقية في نهج البلاغة، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، أيار، ٢٠٠٥.

([2]) ستيته، سمير: مرجع سابق، ص ٣٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وما دمنا بصدد الحديث عن أشكال التكرار بأنواعه المختلفة، فيمكن الإشارة إلى نوعٍ من أنواع التكرار يندرج ضمن ما عُرف بالمصاحبات المعجميّة([1])، وهناك أيضاً ما عرف بالحقول الدلالية([2]). وفضلاً عما سبق هناك بالإضافة إلى تكرار الحروف والكلمات تكرار يرتبط بموقع المكرر من النص، كتكرار البداية، وتكرار اللازمة([3]).

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

([1])انظر الوداعي، جواد عيسى: التماسك النصي، دراسة تطبيقية في نهج البلاغة، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، أيار، ٢٠٠٥. القاسم، يحيى، انزياح المصاحبات المعجمية، بحث منشور في مجلة جامعة البعث المجلد (٢١) العدد (١)، آذار ١٩٩٩، ١٩٩٢: ص ١٤٩- ١٧٣.

([2])انظر عبابنه، يحيى: الرؤى المموهة، ط١، ٢٠٠١، أمانة عمان، ص ٦٠-١٢٩، وسليمان، أماني: الأسلوبية والصوفية، ص ١٥٤- ١٩٨.

([3])انظر، ربابعة، موسى، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي،.مكتبة الكتاني، دار الكندي، للنشر والتوزيع، إربد، د.ط، ٢٠٠١، ص ١٦.

المبحث الثالث

أغراض التكرار

في الحقيقة من الصعب جداً رصد دلالات عامة لظاهرة أسلوبيّة أو لغويّة معينة وتعميمها على تطبيقات هذه الظاهرة، حيثما وردت، دون مراعاة طبيعة التوظيف الأدبي لهذه الظاهرة لدى المبدعين، وإغفال تفاوتهم في استثمارها وتوظيفها أو تجاهل كفاءات المنشئين اللغوية والأدبيّة، فذلك مما يجافي طبيعة المنهج العلمي، فضلاً عن طبيعة الأدب عامة والشعر خاصة التي تسعى جاهدة لكسر طوق الرتابة الذي يفرضه الواقع الفكري للإنسان الذي يسعى لمُطَقَة الأشياء، والتأليف بينها في هيئة أنظمة، وأغراض لغويّة.

ليس ذلك ما يسعى إليه الباحث، فالنصوص هي التي تفرض هذه الأغراض تبعاً لحاجات المبدعين، وتبعاً لطبيعة تشكيلهم اللغوي والثقافي، ومن هنا يمكن القول "إن الإبداع لا يمكن تحديدة في قوالم لغوية، يعمل جاهداً لتحطيمها والخروج من أسرها، وفي حقيقة الأمر تنتج الطاقة الإيحائية للتعبير من خلال الاستعمال؛ لذا فإنه لا توجد صور ذات شحنات مرصودة يمكن اللجوء إليها في أي وقت نشاء"([1]).

وبناءً عليه فإن ما سأشير إليه من أغراض لا يشكل مصادرةً على التطبيق الأسلوبي لهذه الظاهرة، وسيكون التحليل الأسلوبي فيما بعد منسجماً مع واقع النصوص موضوع الدراسة.

([1])انظر إسماعيل، عز الدين: مرجع سابق، ص ١١٦.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

إن من سبقني من الباحثين إلى دراسة هذه الظاهرة لم يترك لي شيئاً مما يخطر على البال إلا ذكره، ولعل ما أكسب مثل هذه الظاهرة أهمية كبيرة لدى الدارسين من البلاغيين القدماء والمحدثين، فضلاً عن إشارات النحويين هنا وهناك في باب التوكيد، اتصال هذه الظاهرة بالقرآن الكريم، كما أشرت في بداية هذا الفصل.

ولعل حسين نصار من أبرز من استقصوا ما رصده البلاغيون القدماء الذين اهتموا بدراسة هذه الظاهرة وغيرها في القرآن الكريم تأكيداً لإعجازه اللغوي والبلاغي، فضلاً عن رصده لأغراض التكرار كما أشار إليها الدارسون المحدثون، فتوفر على أكثر من سبعين غرضاً، وهي جميعاً مما يحتملها القرآن الكريم، وتتسق مع سياق الآيات الكريمة في النص القرآني الكريم. وتتراوح هذه الأغراض بين دلالات مستمدة من النصوص بشكل مباشر، وأخرى استنتاجية متصلة بطبيعة المجتمع العربي، وتكوينه الثقافي والفكري، وأخرى لفظية ذات صلة باللفظ والإيقاع والموسيقا أكثر من المعنى. ومن أمثلة النوع الأول: التذكير، الوعظ، الاعتبار، التأكيد، التغليظ، التقرير، الإفهام، زيادة التحذير، إشباع المعنى... الخ، ومن أمثلة النوع الثاني: العرف العربي، ويقصد به العرف اللغوي العربي الذي يكرر للتوكيد والفهم، تماشياً مع طبيعة المجتمع العربي الأمي الذي يعتمد على الذاكرة والمشافهة في غياب التوثيق الكتابي، والتكرار يشكل حيلة لغويّة، من حيث سهولة حفظه، تساهم في تحقيق الحد الأدنى من التوثيق المعتمد على الحفظ.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومن أمثلة النوع الثاني، الاتساع في اللفظ، ويقصد به بيان إتساع العبارة، أما النوع الثالث فمن أمثلته التنغيم الموسيقي ورعاية الفاصلة، واستقلال كل جملة([1]). وقد أشار أحد الباحثين إلى هذه الأغراض في موقعٍ واحد، وبشكل مختصر مشيراً إلى أنه قد جمعها من كتب القدماء، كالمثل السائر، والعمدة، وأنوار الربيع، وخزانة الأدب، وغيرها، وهذه الأغراض هي: التوكيد، زيادة التنبيه، التفجع، والتحسر، وزيادة الاستبعاد، وزيادة المدح، والتلذذ بذكر المكرر، والتنويه بشأن المذكور، والتشوق والاستغراب، والتهديد والوعيد، والتقرير والتوبيخ([2]).

ومن أغراض التكرار ما أورده بعض النحاة المعاصرين وهو يتحدث عن أغراض التوكيد اللفظي، وهو "تكرار اللفظ السابق بنصه، أو بلفظ آخر مرادف له"(٣)، فيذكر منها: تمكين السامع من تدارك لفظ لم يسمعه أو سمعه ولكن لم ينتبه إليه، وقد يكون الغرض التهديد، كقوله تعالى في خطاب المعاندين بالباطل: ﴿ كَلَّا سَوْفَ تَعْلَمُونَ ۝ ثُمَّ كَلَّا سَوْفَ تَعْلَمُونَ ﴾ ([4]) وقد يكون التهويل كقوله تعالى: ﴿ وَمَآ أَدْرَىٰكَ مَا يَوْمُ ٱلدِّينِ ۝ ثُمَّ مَآ أَدْرَىٰكَ مَا يَوْمُ ٱلدِّينِ ﴾([5]) وقد يكون التلذذ بترديد لفظ مدلوله محبوب مرغوب فيه، نحو: "الصحة، الصحة..."([6]).

ومن أغراض التكرار التبئير، بمعنى اشتمال النص على مفرده تكون مرجعاً لضمائر بعدها، فتصبح بمثابة البؤرة التي تشد كل الخيوط النصيّة تجاهها، ومن ذلك قول علي كرم

([1])انظر نصار، حسين: إعجاز القرآن، التكرار، ص ١٧- ٧٦.
([2])انظر عاشور، فهد: التكرار في شعر محمود درويش، ص ٣٠.
([3]) حسن، عباس: مرجع سابق، ص٣/٥٢٥.
([4]) سورة التكاثر، الآيات ٣، ٤.
([5]) سورة الانفطار، الآيات ١٧ ، ١٨.
([6]) انظر، حسن، عباس: مرجع سابق، ٣/٥٢٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الله وجهه: "وأحذركم الدنيا فإنها منـزل قُلعة، وليست بدارِ نُجعة، وقد تزينت بغرورها، وغرّت بزينتها، دار هانت على ربّها، فخلط حلالها بحرامها..."([1]).

ومن أغراض التكرار تنامي الفكرة شيئاً فشيئاً وصولاً إلى اكتمالها، ومن أمثلة تكرار التنامي في نهج البلاغة قول علي كرم الله وجهه: "أول الدين معرفته، وكمال معرفته التصديق به، وكمال التصديق به توحيده، وكمال توحيده الإخلاص له، وكمال الإخلاص له نفي الصفات عنه([2]).

وقد أشارت يمنى العيد إلى الغرض الأخير في معرض تعليقها على التكرار ودوره في نمو القصيدة عند سعدي يوسف، تقول: "هذا البناء الذي ينهض أمامنا هو بناء لغوي، ولكنه في نهوضه وحركة نموه محكوم بحركة نمو الزمن، زمن الواقع وصداميته... الذي يشكل تكراره فاصلة زمنية في حركة نمو القصيدة.. والفاصلة هذه لا تؤدي وظيفة الإنقطاع بل وظيفة الاستمرار لزمن الفعل أو لزمن فاعليته ونموه"([3]).

ومن أغراض التكرار أيضاً ما عُرف بالسبك المعجمي بين المفردات والألفاظ([4]). والسبك معجمي وصوتي، في حين يشير مصطلح آخر وهو الحبك إلى الجانب الدلالي، وهو معيار من معايير النصيّة. ويختص الحبك بالاستمرارية المتحققة في عالم النص، ونعني بها

([1]) انظر،النظر الوداعي، جواد عيسى: التماسك النصي، دراسة تطبيقية في نهج البلاغة، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، أيار، ٢٠٠٥.

([2]) المرجع نفسه: ص.

([3]) العيد، يمنى، في معرفة النص، دراسات في النقد لأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٩٨٥، ص١٤٠/١٤١.

([4]) عبد المجيد، جميل: مرجع سابق، ص ٧٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الاستمرارية الدلاليـــة الـــتي تتجلـــى في منظومـــة المفـــاهيم والعلاقـــات الرابطـــة بـــين هـــذه المفاهيم"([1])، والتكرار بنوعيه اللفظي والمعنوي يؤدي هاتين الوظيفتين([2]).

ويرتبط التكرار أو التكرير عند بعض الدارسين بالمـشاكلة إذا كـان لفظيـاً وبالمناسـبة إذا كان معنوياً([3]).

ومن أغراض التكرار أيضاً التلذذ بذكر المكـرر، وكـذا إظهـار التوجـع والتحـسر([4])، وزيادة الاستبعاد، وقد مثل له بتكرار اسم الفعل هيهات هيهـات([5])، ومنـها أيـضاً الإشـعار ببعد المسافة، وقد مُثّل لذلك بقول الأعشى:

فآليت لا أرثي لها من كلالة ولا من وجى حتى تلاقي محمدا

وكذلك المبالغة في الشيء والتحريض عليه([6]).

ومن أغراضـه كـذلك التقريـر([7]) والتـهويل كمـا في قولـه تعـالى: ﴿ ٱلْحَآقَّةُ ۝١ مَا ٱلْحَآقَّةُ ....﴾ تفخيماً لشأنها، وتعظيماً لهولهـا([8])، ومنـه شـدة الخطـب وتكـاثر سـهامه في القلـب، كمـا في قولـه تعـالى: ﴿ إِنَّمَآ أَشْكُواْ بَثِّى وَحُزْنِىٓ إِلَى ٱللَّهِ وَأَعْلَمُ مِنَ ٱللَّهِ مَا لَا تَعْلَمُونَ ﴾ ([9]). وقريب من هذا ما ذكره صـاحب الكـشاف وهـو التوكيـد، ومثّـل

([1]) المرجع السابق: ص ١٤١.
([2]) المرجع نفسه: الفصل الأول والثاني من الباب الثاني.
([3]) خطابي، محمد: مرجع سابق، ص ١٣٤.
([4]) صدر الدين بن معصوم المدني، علي، أنوار الربيع في أنواع البديع، تحقيق شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، بغداد، ١٩٦٨، ص٥/٣٤٨.
([5]) شيخون، محمود السيد، أسرار التكرار في لغة القرآن، مكتبة الكليات الأزهرية: القاهرة، ط١، ١٩٨٣، ص٢٥.
([6])انظر ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٣٩، ص ٢٣٧.
([7]) انظر الزمخشري، جار الله محمود بن عمر، الكشاف: دار إحياء التراث، بيروت، ط٢، ٢٠٠١، ص٥٦٩-١/٥٧٠. سورة الحاقة، الآيات ١، ٢
([8]) المرجع نفسه: ١٤٩ / ٤.
([9]) انظر ابن الأثير، ضياء الدين: مرجع سابق، ص ٢٣٥. سورة يوسف، الآية ٨٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لـــه بقولـــه الله عـــز وجـــل: ﴿ وَإِن كَانُوا مِن قَبْلِ أَن يُنَزَّلَ عَلَيْهِم مِّن قَبْلِهِۦ لَمُبْلِسِينَ ﴾ (١) ، فمن قبله مـن بـاب التكريـر والتوكيـد(٢)، ومـن دلالات التكـرار التنبيه، كما نص الرافعي على هذا الغـرض حـين جعـل التكـرار أداة مـن أدوات الإيقـاظ والتنبيـه والتوكيـد(٣)، والتفجـع وتحقيـق النعمـة، وتثبيـت الحجـج والوعـد والوعيـد والتخويف(٤)، والتعظيم كتعظيمه -عـز وجـل- شـأن يـوم القيامـة في آيـات كـثيرة(٥) وتثبيت الأمر في النفوس(٦) والتعجـب مـن فعـل مـا اسـتهجاناً لـه(٧) كقولـه تعـالى: ﴿ فَقُتِلَ كَيْفَ قَدَّرَ ۝ ثُمَّ قُتِلَ كَيْفَ قَدَّرَ ﴾(٨).

وقد عبر أحد الدارسين المحدثين عن هذا كله بقوله: "وهـذه الأسـاليب هـي مـصدر مـن المصادر الأساسية الدالة على تفجير المواقف الانفعاليـة والتأثيريـة(٩). وفي موقـع آخـر يعـبر هذا الدارس بشكل أكثر جلاءً حيث يقول: "إن عملية التكرار في الـشعر قـادرة علـى تبيـان قضية أساسية من قضايا الأسلوب الأدبي، وهي أن الأسـلوب بحـد ذاتـه قـائم علـى عمليـة الانتقاء والاختيار"(١٠). ومما لا شك فيه أن هـذا الغـرض قمـين بالاهتمـام، وخليـق بـأن

---

(١) سورة الروم، الآية ٤٩

(٢) انظر الزمخشري، جار الله محمود بن عمر: الكشاف، ٣/٢٢٦.

(٣) انظر السيوطي، جلال الدين: معترك الأقران في إعجاز القرآن، تحقيق محمد علي البيحاوي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٦٩، ٣٤١/ ١٢.

(٤) انظر الرافعي، مصطفى صادق، إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، مطبعة الإستقامة، مصر، ١٩٦٥، ص ٢٠.

(٥) انظر الزمخشري، جار الله، محمود بن عمر: الكشاف، ص ١٨.

(٦) المرجع نفسه: ص ٤/٢٦٧.

(٧) المرجع نفسه: ص ٤/١٨٣.

(٨) سورة المدثر، الآيات ١٩، ٢٠.

(٩) انظر ربابعة، موسى: مرجع سابق، ص ٢٠.

(١٠) المرجع نفسه: ص ٣٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يُلتفت إليه؛ لأنه معني بدراسة التكرار الأسلوبي المعبر عن هواجس المبدع وطموحاته. فالتكرار "يظل يلح على رؤية تقلق المبدع، فهو ينبئ عن الموقف الذي يقفه الشاعر"([1]).

والحقيقة أن الأغراض كثيرة جداً، وتتنوع بتنوع المقامات، وتكثر كثرة الدوافع والبنى الفكريّة المولدة لها، ومهما يكن تنوعها وتعددها، فإنها في نهاية المطاف تظل محمودة ما دامت قادرة على المساهمة في تحقيق نصيّة النص، ابتداءً من قدرتها على لعب أدوار متواضعة، كتحقيق الاتساق المعجمي والتماسك النصّي، مع العلم أنه، أي التكرار، "قد لا يُحدث درجة كبيرة من الاتساق؛ لأنه قد يحمل حالة من التشتت والانقطاع، ويصبح تكرار بعض العناصر اللغوية عبئاً على النص؛ فالاستفهام قد يزيد ارتباك النص ويصعّب تلقيه"([2])، وانتهاءً بتوجيه دلالات النصوص.

ولعل الوظائف السّابقة للتكرار مرتبطة بالكلمة المكررة داخل الجملة أو بعلاقة الجملة بالجملة السابقة عليها أو اللاحقة لها، غير أن وظيفة التكرار تتجاوز أحياناً حدود الجملة والجمل المتجاورة، لتؤدي وظيفة نصيّة تمتد لتذرع النص من أوله إلى أخره. ولعل هذا النوع من التكرار -بلا شك -يساهم في خلق دلالات خاصة فضلاً عن الدلالات المعجميّة([3])، ويقول أحد الباحثين بخصوص هذا النوع من التكرار: "فأحياناً يساهم

([1]) المرجع السابق: ص ٥٣.
([2]) انظر الرواشدة، سامح: في الأفق الأدونيسي: ص ٤٠-٤١.
([3]) انظر عبد المجيد، جميل: مرجع سابق، ص ٨٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التكرار في إشراق زمن القصيدة الأسطوري المتشح بالملحميَّة"[1]؛ لذا فقد حقق أدونيس من خلال التكرار أسطورة الخلاص[2].

والحقيقة أن ثمة غرضاً من أغراض التكرار ينبني على كون التكرار اختياراً أو التقاءً كما أشرت سابقاً، وهذا الغرض تطمح إليه البنى التكرارية التي تعمَّد المنشيء تكرارها، فضلاً عن اختيارها، إنه في منتهى البساطة "الضغط المستمر على حساسية المتلقي من أجل التأثير عليه. "إنها (أي التكرارات) تستطيع أن تجعل القارئ أكثر مقدرة على اكتناه التجربة، وتجعله متفاعلاً مع الشاعر في أحاسيسه وانفعالاته، وتجعل حسن المشاركة بينهما ينمو ويكبر من خلال نمو عنصر التكرار وتطوره"[3]، وهذه الوظيفة ترتبط أغراض أخرى قريبة من بعضها بعضاً، فإذا كانت ظاهرة التكرار تعكس خيارات نفسية وفكرية ووجدانية، فإنها في نهاية المطاف ترتبط بالطابع الغنائي سواء بمعناه البسيط وهو الغناء أو بمعناه الأوسع وهو الذاتية "فالمرء يشعر بارتباط التكرار بالغنائية، وخاصة إذا ما عُسرف أن الشعر العربي كان يعتمد على الغناء والإنشاد"[4].

والتكرار زيادة على كونه يؤدي وظائف دلالية معينة، فإنه يؤدي كذلك إلى تحقيق التماسك النصي، وذلك عن طريق امتداد عنصر ما من بداية النص حتى آخره، وهذا

---

(1) انظر قطوس، بسام، مقاربات نصية في الأدب الفلسطيني الحديث، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٠، ص ٨٨.

(2) الرواشدة، سامح: مرجع سابق، ص ٤٠.

(3) انظر ربابعة، موسى: مرجع سابق، ص ٣٢.

(4) المرجع نفسه، ص ٦١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

العنصر قد يكون كلمة، أو عبارة، أو جملة، أو فقرة، وهذا الامتداد يربط بين عناصر هذا النص بالتأكيد عبر مساعدة عوامل التماسك النصي الأخرى([1]).

ولا يفوتني بين يدي أغراض التكرار أن أشير إلى أن ابن رشيق قد جمع طائفة واسعة من وظائف التكرار اللفظي وأغراضه، وهذه الوظائف هي: التشويق والاستعذاب وربطه بالغزل والنسيب، والتنويه بالمكرر والإشادة بذكره وتفخيمه في القلوب والأسماع، وعلى سبيل التقرير والتوبيخ أو على سبيل التعظيم، أو على جهة الوعيد والتهديد، أو على جهة التوجع وربطه بالرثاء والتأبين، أو على سبيل الازدراء والتهكم والتنغيض([2]). والحقيقة أن كتب البلاغة القديمة تتشابه كثيراً في إيرادها لأغراض التكرار، ولعل ما تم الاطلاع عليه منها يغني عن البقية الباقية.

وأود في هذا المقام أن أكرر ما كنت قد بدأت به في مستهل حديثي عن أغراض التكرار من أن هذه الأغراض لا تغلق الباب أمام أغراضٍ جديدة يرشحها الاستعمال، وتفرضها النصوص. وفي هذا الصدد يعلق أحد الباحثين على ما جاء به صاحب العمدة من أغراض التكرار قائلاً: "ونعود لابن رشيق فنقول: "إن ما اثبته من أغراضٍ للتكرار اللفظي أمر لا ننكره عليه، خاصة أنها أغراض تخفف من حدة عيبٍ لحظة بعض علماء لغة النص على التكرار، وهو الإقلال من الإخباريَّة، لكن مع عدم الإنكار هذا، فإننا لا نثبت هذه الوظائف حاصرين أغراض التكرار فيها، أو فارضين أياً منها على التكرار عند

([1]) انظر الفقي، صبحي إبراهيم: مرجع سابق، ص ٢٢.
([2]) انظر عبد المجيد، جميل: مرجع سابق، ص ٨٧/ ٨٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التعامل مع النص الشعري، فالأمر متروك لما يسفر عنه التحليل، وبصيغة أخرى فإن الوصف والتشخيص سيحل عندئذٍ محل التقعيد([1]).

ولا بد من الإشارة في نهاية الأمر إلى أن التكرار بمختلف أنواعه ومسمياته إما أن يكون مفيداً ومغنياً للنص، و"التكرار المفيد يدخل في باب الإطناب بحسب البلاغيين القدماء تفريقاً له عن التطويل الذي لا فائده منه"([2])، وإما أن يكون غير ذي فائدة، ومن ثم فهو عبئ على النصّ حين لا يؤدي وظيفة تثري، فيصير عندئذٍ حشواً لا يفتقر النص إليه.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

([1]) انظر المرجع السابق: ص ٨٩.
([2]) انظر عاشور، فهد: مرجع سابق، ص ٢٨.

٢- الجانب التطبيقي

© Arabic Digital Library Yarmouk University

منهجية قياس التكرار في ديوان فدوى طوقان

إن ظاهرة التكرار يمكن أن تدرس من أكثر من زاوية، ذلك أن هذه الظاهرة ذات أثر فعال في النصوص اللغوية ولا سيما الشعرية، ففضلاً عن أهميتها في تحقيق الإيقاع، وخلق الموسيقا في الشعر تحديداً، فهي تساهم في تحقيق الترابط والتماسك النصيين عبر تجلياتها على المستوى المعجمي. والبلاغة العربيّة عرفت أشكالاً عديدة من هذا التكرار، وقد استثمرها اللسانيون المعاصرون في الكشف عن دورها المهم من جهة الحبك والسبك النصيين. ولسنا بصدد حصر مظاهر التكرار على المستوى المعجمي، فهي أكبر من أن تحصر، كما أن الدراسات القديمة لم تقفل هذا الباب أمام أنواع ومسميات تكرارية جديدة قد تضاف لما قالوه.

ومن مظاهر التكرار التي حظيت باهتمام الدارسين قدامى ومحدثين الجناس بأنواعه، والترديد والتعطف، وتكرار البناء، وترديد الحبك، وتشابه الأطراف والمشاكلة، والاستخدام، وغير ذلك مما جادت به كتب البديع.

ولم تقتصر دراسة التكرار على تكرار العناصر المعجميّة تكراراً لفظياً، بل تجاوزت ذلك، فالدارسون اهتموا بأشكال من التكرار تندرج ضمن التكرار المعنوي كالترادف، ومراعاة النظير، والتوشيح، والتسهيم، والتناسب، والمقابلة، والمزاوجة، والعكس والتبديل، والتفريق، والتقسيم والجمع، والجمع مع التقسيم، كما أفاض اللسانيون

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المحدثون الذين اتكأوا على التراث البلاغي في هذا الجانب فزادوه غنى وثراءً. ويدخل ضمن هذا التنويع المصاحبة المعجميّة، إنْ لجهة التناسب والتوافق، أو لجهة التقابل والتضاد.

ولا يقف الأمر في دراسة التكرار عند هذا الحد بل يتجاوزه إلى مقاربة الصيغ النحويّة، لنصل إلى نوع من التكرار ربما نسميه التكرار النحوي، وهذا النوع يتصل بما عُرف بالتوازي النحوي، وهو يتجاوز المستوى الصوتيّ المعجمي. وقد تحدث عنه القدماء تحت مسميات متعددة، منها: الترصيع والمماثلة، وهي أشبه ببدل الجملة من الجملة مع الترخص في تكرار اللفظ.

ووصل الأمر إلى دراسة التكرار نصياً؛ بمعنى امتداد البحث عن التكرار في النص كاملاً، ليستغرق ذلك مجمل ما انتجه كاتب أو شاعر في حياته كلها، وذلك بتحديد الأنماط والتحققات، وفصل الأنماط عن التحققات، الأمر الذي يتعذّر على دارسٍ مثلي أن يفعله، فذلك دونه خرط القتاد، ويحتاج إلى حوسبة المدونة، ومعالجتها عبر برامج خاصة، ويحتاج الأمر إلى حساب معدّلات التنوع والتكرار في النصوص عبر تطبيقات رياضية معقدة مثل معادلة "بوزيمان" ومقياس يول (الخاصيّة) وغيرها([1]). وقد نأيت بنفسي عن ذلك؛ لأن مثل هذا الأمر يحتاج إلى دراسة منفصلة خاصة بظاهرة التكرار، تختلف عن غيرها من الظواهر لتعدد مداخل الدراسة وقياس الظاهرة، غير أن هذا لا يمنع من اقتطاع بعض العينات من المدونة، ومعالجتها ببعض هذه الطرق التي ذكرت، لعل فيها ما يشف عن طبيعة توظيف الشاعرة لهذه الظاهرة، مستفيداً في ذلك من إنجازات علماء الأسلوب

([1]) انظر مصلوح، سعد: الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية، ص ١٢٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المعاصرين في هذا المجال، مراعياً سلامة العينة، وصلاحيتها للتمثيل بحسب شروطها في علم الإحصاء كالعشوائية، وانتظام العشوائية في اختيار العينة، وغير ذلك.

والدراسة التي تتجاوز حدود الجملة الواحدة في رصد مظاهر التكرار مفيدة؛ لأنها تبحث عن المعنى الأسلوبي لا المعنى النحوي، "ومن الفوائد التي يمكن أن نجنيها من دراسة المعنى الأسلوبي أنه يساعدنا على فهم معاني الكلمة الواحدة في سياقاتها المختلفة"[1].

ولعل الهدف العلمي من إخضاع ظاهرة التكرار للفحص إثبات وجودها أولاً في النتاج الشعري؛ إذْ لا تكفي مجرد الإشارة إلى وجود هذه الظاهرة، دون إثباتها بطريقة علميَّة تحسم أمر وجودها بوصفها ظاهرة طاغية في أشعار فدوى طوقان. وهذا لعمري أمر على درجة من الأهمية، تتأسس عليه الدراسة الفنية لهذه الظاهرة التي تعد من أبرز الظواهر الأسلوبية المميزة لشعر فدوى طوقان أكثر من غيرها.

والحقيقة أن دراسة الظاهرة الأسلوبيَّة على مستوى المدونة كاملة أمرٌ وثيق الصلة بطبيعة الدراسات الأسلوبيَّة التي تستهدف المعنى الأسلوبي الذي يطبع النص كله متجاوزاً حدود الجملة، فالاقتصار على دراسة الأسلوب في حدود الجملة أوثق صلة بالمعنى النحوي. "والتفريق بين المعنى النحوي والأسلوبي ناجم عن الفرق في المجال الذي يمثله كل منهما. فالأول مجاله الكلمة من حيث هي جزء من التركيب، ومجاله كذلك التركيب الجملي من حيث هو مركب من مجموعة من الكلمات في سياق تركيب معين، أما الثاني، وهو المعنى الأسلوبي فمجاله النص كله من حيث هو مكون من كلمات، وجمل متصلة

([1]) ستيتية، سمير: مرجع سابق، ص ١٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بجمل أخرى، ومن ثم فإن دراسة ما يعرف بالتكرار الشعوري الذي يتجاوز موقعه النصي داخل ضمن هذا المجال([1]).

وقد ذهب بعض اللغويين إلى اعتبار النص جملة من نوع راقٍ (super sentence)، أو قل جملة كبيرة، مترابطة من أجزاء صغيرة، فالنص بحسب رأيهم ليس إلا جملة كبيرة... وعليه يكون النص في نظرهم وحدة معنوية، لا وحدة شكلية وحسب"([2]).

وبعد هذا التقديم الموجز، وقبيل الدخول في مرحلة الدراسة التطبيقية على ظاهرة التكرار في النصوص، يحسن بنا أن نتعرف إلى طبيعة ظاهرة التكرار في مدونة فدوى طوقان، أي أعمالها الشعريّة الكاملة، من حيث وجود هذه الظاهرة وتوزيعها، كماً وكيفاً، تمهيداً لإلقاء الضوء على دورها الفني في صياغة الأسلوب الشعري وإنتاجه.

والحقيقة التي تبدو ساطعة للعيان في مجموعات فدوى الشعريّة أنها تتسم بارتفاع نسبة التكرار إلى معدلات عالية جداً، قلّما نجد لها نظيراً في الشّعر الحديث، سواء على مستوى التكرار المعجمي أو تكرار الصيغ النحويّة (التوازي النحوي)، غير أن هذا الاستنتاج يظل انطباعياً ومعلقاً في الهواء مالم يحسم أمره بطريقة علمية دقيقة؛ ولأن أصدق تشخيص لهذا التوزيع لا يتأتى إلا من خلال الإحصاء والعد، فسأتذرع بالإحصاء للوقوف على صدقية ما خلصت إليه من خلال المعاينة النظرية الناتجة عن قراءة المجموعات الشعريّة لفدوى طوقان.

([1]) عاشور، فهد: مرجع سابق، ص ٧٠.
([2]) ستيتية، سمير: مرجع سابق، ص ١٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولا يخفى على أحد أن ارتفاع نسبة التكرار ومعدلاته يرتبط ارتباطاً شرطياً بانخفاض مستويات التنوع؛ بمعنى أن قياس ظاهرة التكرار في مدونة ما يحيلنا بشكل مباشر على نسب التنوع، ومن ثم على حجم الثروة اللغوية، كما يلقي الضوء على طبيعة القاموس الشعري في المدونة المدروسة، شريطة أن تكون العينة المدروسة ممثلة للمدونة بشكل عام، وذلك بحسب شروط اختيار العينة في علم الإحصاء، ولعل من أهم شروط سلامة العينة التمثيل الجيد الدقيق من جهة، والاستقصاء من جهة أخرى([1]).

والحقيقة أن الإحصاء الرياضي المجرد- كما هو معروف- علم قائم بذاته، كما أن اختيار العينات ضمن شروطها الرياضية يفتح الباب على الخوض في نظريات وآراء متعددة، ليس هذا مجالها في دراسة لغوية أسلوبية كهذه الدراسة. ويمكن أن تغني التطبيقات الإحصائية لعلماء اللغة الذين اعتنوا بالمنهج الإحصائي في دراسة الأدب عن الدخول في متاهات علم الإحصاء ودقائقه، وليس ثمة تطبيقات إحصائية في حدود ما أعلم اعتنت بلغة الأدب أدق وأصدق من تطبيقات سعد مصلوح الإحصائية الأسلوبية في دراسته لنصوص كل من أحمد شوقي، وعباس محمود العقاد، والرافعي([2]). فقد ركن مصلوح إلى عينة غير عشوائية (مقصودة ومنتظمة) وتمثل ثلاثة الآلاف الأولى من كلمات ثلاثة نصوص للكتّاب الثلاثة ([3]).

أما هذه الدراسة فسوف تراعي في اختيار العينات أمرين، الأمر الأول: الانتظام كما هو الحال في العينات التي سبقت الإشارة إليها آنفاً عند سعد مصلوح، والأمر الثاني:

([1]) انظر فضل، صلاح، النظرية البنائية في النقد الأدبي- مكتبة الأنجلو، ط٢، ١٩٨٠، ص ١٢٧.
([2]) انظر سعد مصلوح: في النص الأدبي، ص١٠١.
([3]) انظر المرجع نفسه: ص ١٣٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

العشوائية، وذلك من أجل الوقوف على إفرازات كلا النوعين. وهنا لا بد من الإشارة إلى أن اللجوء إلى العينات بدلاً من تحليل المدونة كاملة ربما يحول دون رصد التوزيع الكمي لبعض العناصر اللغويّة التي قد تمارس حضوراً متفاوتاً بين جزءٍ وآخر على مستوى النص عامة؛ وهو المجموعة الشعرية كاملة. ولما كان من المتعذّر، إخضاع الأعمال الشعرية بمجملها للتحليل فحسبي من الأمر ما تيسَّر.

وهنا لا بد من الإشارة إلى ملاحظة على درجة من الأهمية بمكان قبل أن أغادر الحديث عن اختيار العينات، وهذه الملاحظة تتعلق بالإشكالات التي قد تنجم عن اختيار عينة من نص ما من أجل قياس معدلات التكرار فيه على وجه التحديد. ففضلاً عن تمثيل العينة لمجتمع الدراسة أو عدم تمثيلها، يرى بعض الباحثين أن معدلات التكرار تزداد كلما مضى الكاتب قدماً في إنجاز نصه، وذلك بفعل تناقص الرصيد المعجمي كلما تقدم الكاتب في النص، قياساً إلى زخم الرصيد المعجمي وضغطه على المنشىء في بداية النص سعياً للإفلات من الوجود بالقوة إلى التحقق الكلامي الفعلي، في ألفاظ وجمل ونصوص ([1]).

وربما يفهم من هذا الكلام أن العينات المأخوذة من مقدمات الدواوين ستمضي بنسبة تكرار ذات طبيعة واحدة، هي أميل إلى انخفاض معدلاتها، بينما سيكون العكس عند اجتراح العينات من نهايات الدواوين الشعرية، ولكن هذا الأمر ربما يصدق لو كانت الأعمال الشعرية والدواوين لمنشئين متعددين، بينما الأمر مختلف عندما تكون الدواوين المدروسة لمنشئ أو منشئة واحدة.

([1]) انظر عبد المطلب، محمد: البلاغة والأسلوبية، ص ١٣١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتظل ثمة تساؤلات تثير في نفس الباحث شيئاً من عدم الاطمئنان إلى عينه بمفردها تنتمي إلى جزءٍ من ديوان شعري، وذلك بفعل ارتباط معدلات التكرار بموقع العينة من الديوان، غير أن هذه الشكوك تتبدد إذا ما علمنا أن نهاية الديوان الأول هي بمثابة مقدمة للديوان الثاني، ونهاية الثاني هي مقدمة للثالث، والعكس صحيح، إذا ما رتبنا الدواوين الشعريّة بحسب مراحل إنتاجها الزمني.

ومع كل ذلك كان يمكن أن تكون العينة عشوائية بحيث تضم العينة الواحدة من الديوان جملة شعريَّة من كل قصيدة، غير أن هذه الجملة يمكن أن تُنتقى بشكل يتوافق مع الجملة الثانية من القصيدة الثانية؛ ليوافق ذلك هوى في نفس الدارس ربما لزيادة معدل التكرار أو خفضه.

ومن أجل الخروج من هذا المأزق المتعلق باختيار العينة خشية عدم تمثيلها للمجتمع الذي اجتزئت منه، فقد ارتأيت أن أتناول عينات متماسكة في جمل متتابعة لتشكل سياقاً نصياً متماسكاً. وقد ارتأيت لتحقيق هذه الغاية اختيار عينة مكونة من خمسمئة كلمة من بداية كل ديوان من دواوين فدوى طوقان العشرة. ومن ثم قياس نسبة التنوع والتكرار في كل عينة على حده، وهذا ما يعرف بقياس نسبة تناقص التنوع، ثم بعد ذلك بيان حجم تراكم التنوع وتناميه، وذلك من خلال الربط بين كل عينة والتي تليها، ثم بعد ذلك إيجاد النسبة العامة للتنوع من خلال توحيد النسب في نسبة عامة واحدة. وبعد هذه السلسلة من القياسات سيكون المقياس الذي يعطي نسباً متسقة في أكبر عدد ممكن من الدواوين هو المعوّل عليه في قياس هذه الظاهرة أكثر من غيره. وستتضح جميع هذه الحسابات من خلال الإجراء الإحصائي والتطبيقاق التي سأباشرها على النصوص فيما بعد.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولكي لا تبدو الجداول الإحصائية هدفاً بحد ذاتها، فلن أوردها في متن هذا البحث، وسأتناول نتائجها بالتحليل والدرس، تاركاً للقارئ فرصة الإطلاع عليها، والتأكد من صدقيتها في ذيل الرسالة ضمن الملاحق. ومن المفيد أن أبين أن ما سيأتي من نتائج إحصائية إنما هو لإثبات وجود التكرار بما يكفي لكونه ظاهرة وحسب، وستنتهي وظيفة الإحصاء عند هذا الحد. ثم تبدأ بعد ذلك دراسة التكرار وفق شواهد منتقاة. وستكون هذه الشواهد ممثلة لتكرار الحرف والاسم والفعل، بحسب تقسيم المكرورات الذي كنت قد أشرت إليه سابقاً في مبحث أنواع التكرار وأقسامه.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المبحث الثاني

قياس نسبة التكرار في ديوان فدوى طوقان

بادئ ذي بدء لا بد من الإشارة، إلى طبيعة المنهج الذي اعتمده الباحث في الكشف عن ظاهرة التكرار، وتلقائياً الكشف عن ظاهرة التنوع بحكم الارتباط التقابلي بينهما. فالتكرار يقابله التنوع، وإذا ما تعرفنا طبيعة التوزيع التكراري للحروف والأسماء والأفعال والجمل، فإننا بشكل تلقائي سنتعرف إلى اتجاهات التنوع في النصوص الشعرية الخاضعة للتحليل، ومن هنا فإن طبيعة المنهج الإحصائي الذي تذرعت به في سبيل تقرير حكم دقيق يتسم بالموضوعية والعلمية، تتلخص في الآتي:

إفراغ مفردات العينات المدروسة في جداول خاصة، ويتكون كل جدول من مئة خانة، وبما أن العينة الواحدة من الديوان الواحد قد بلغت خمسمئة كلمة، فإنها تحتاج إلى خمسة جداول، وأما عدد الجداول بشكل عام فهو خمسون جدولاً، مقسمة على الدواوين العشرة، بواقع خمسة جداول وخمسمئة كلمة لكل ديوان.

وبعد إفراغ المفردات في الجداول أقوم بوضع إشارة خاصة (/) على المفردة التي تتكرر على مستوى الجداول الخمسة، على أن كل مفردة من العينة الواحدة ستمرَّر على جميع مفردات هذه الجداول، فالكلمة الأولى تعرض على (٤٩٩) أربعمئة وتسعة وتسعين كلمة، والثانية على (٤٩٨) حتى نهاية العينة، وهكذا الأمر في العينة الثانية والثالثة...

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

العاشرة، وأود الإشارة إلى أن الكلمة التي ترد صورها في الجدول لا يُؤشر عليها وإنما يؤشّر على تكرارها.

وبعد إتمام هذه العملية، فإننا نحصل على قائمتين من المفردات: إحداها تمثل المفردات الأنماط سواء التي لم يرد لها نظير في الجدول، أو الصورة الأولى للكلمة دون باقي صورها وتكرارها. وبمعنى آخر فإن المفردات التي لم توسم بالعلامة الخاصة التي سبقت الإشارة إليها تشير إلى تنوع المفردات، في حين تشير الكلمات أو المفردات الموسومة إلى ظاهرة التكرار. وهذا المقياس قادر على قياس ظاهرة التكرار على المستوى المعجمي حرفاً وكلمة وجملة.

أما بالنسبة لنسب التكرار فيمكن قياسها من خلال قسمة عدد الكلمات المكررة على العدد الكلي لمفردات العينة، وإذا ما أردنا بالمقابل قياس نسبة التنوع فإنها تساوي عدد المفردات غير المكررة، تلك التي يسميها أحد الباحثين بالأنماط على العدد الكلي للمفردات. وبالإضافة إلى احتساب النسبة الكلية للتنوع على مستوى مفردات العينة كاملة، فإن ثمة طرقاً تفيد في احتساب نمو خط التكرار بين أجزاء العينة الواحدة، إذ إن الأمر كما أشرت سابقاً- مختلف من جزء إلى آخر، وهو أكثر رسوخاً ووضوحاً كلما تقدّمنا في العينة من جزءٍ إلى آخر، وهذا ما يعرف بنسب تنامي التكرار، ونسب تنامي التنوع. كما أود أن أشير إلى أن ثمة طرقاً أخرى يمكن من خلالها قياس نسب تناقص التكرار، وبالمقابل تناقص التنوع، وسأتحدث عن هذه الإجراءات المنهجيّة بشيء من الإيجاز.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أولاً: نسبة تنامي التكرار:

ويتمثل إيجاد هذه النسب بمجموعة من الخطوات المنهجية، وهي:

أ-حصر نسب التكرار في الجزء الأول من العينة، ومن ثم النسبّة نفسها في الجزء الثاني من العينة.

ب-نسبة تنامي التكرار حتى نهاية الجزء الثاني من العينة هي النسبة في الجزء الأول + النسبة في الجزء الثاني، مقسومة على المجموع الكلي لمفردات الجزئين، والنسبة حتى نهاية الجزء الثالث تساوي مجموع تكرارت أجزاء العينة الثلاثة مقسومة على العدد الكلي لمفردات الأجزاء التي تم احتساب تكراراتها، وهكذا حتى النهاية.

أما فيما يتعلق بنسب تناقص التكرار، فيتم احتسابها من خلال إحصاء تكرارات كل جزء من أجزاء العينة، مقسوماً على العدد الكلي لمفردات ذلك الجزء، وهكذا يتم احتساب كل جزء على حدة.

وإذا أردنا احتساب نسب تنامي التنوع وتناقصه فإن الأمر يتم بالطريقة نفسها.

وبعد، فإن هذا المقياس يوفر لنا النسّبة الكلية للتكرار، كما يوفر لنا نسب تنامي التكرار ونسب تناقصه في الوقت نفسه، وبالإضافة إلى ذلك فإن هذا المقياس يمكن أن يوفر لنا النسبة الوسيطة للتكرار، وذلك من خلال إيجاد النسّبة المئوية للتكرار في كل جزء على حدة، ومن ثم إيجاد المتوسط المئوي لهذه النسّب مجتمعة، وذلك بقسمة النسّب مجتمعة على عدد الأجزاء المشكلة للعينة. ولكي يتبين ما سبق ويتضح فسأقوم بضرب مثال، يبين كيفية استخراج النسّب السابقة من خلال الجداول، وساكتفي برسم جدول

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

واحدٍ للتمثيل، أما باقي الجداول فسأثبتها في الملاحق، مكتفياً بنقل خلاصاتها فقط إلى متن البحث.

انظر	هنا	الصخرة	السوداء	شدّت	فوق	صدري	بسلاسل	القدر	العتي
بسلاسل	الزمن	الغبي	انظر	إليها	كيف	تطحن	تحتهما	ثمري	وزهري
نحتت	مع	الأيام	ذاتي	سحقت	مع	الدنيا	حياتي	دعني	فلن
تقوي	عليها	لن	تفك	فيودي	آسري	سأظل	وحدي	في	انطواء
مادام	سجاني	القضاء	دعني	سأبقى	هكذا	لا	نور	لا	غد
لا	رجاء	الصخرة	السوداء	ما	من	مهرب	ما	من	مفر
عبثاً	أزحزح	ثقلها	عني	بنسياني	لنفسي	كم	خضت	في	قلب
الحياة	وضربت	في	كل	اتجاه	الهو	أغني	في	ينابيع	الشباب
أغط	كأسي	وأعب	في	فمٍ	شديدٍ	حتى	أغيب	عن	الوجود
دنيا	المباهج	كم	خدعت	بحضنها	ألمي	وبؤسي	فهربت	من	دنيا
شعوري									

جدول (١)

وقبل الشروع في دراسة التكرار المعجمي للمفردات، لا بد من الإشارة إلى العلاقة الوثقى التي تربط المفردة ذات التكرار المرتفع بوعي المبدع ووجدانه، فالخواص الأسلوبية ليست على درجة واحدة من حيث خضوعها لإرادة المبدع، ومن حيث قدرته على التصرف بها "فما المفردات إلا الخلايا الحيّة التي يستحكم المنشئ في تخليقها وتنشيط

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تفاعلاتها على نحو يحقق للنص كينونته المتميزة في سياق النصوص وللمنشئ تفرّده بين المنشئين"([1]).

كما أود أن أشير إلى أنّ الحكم على ارتفاع نسب التكرار ومعدلاته لدى الشاعرة موضوع البحث لا يمكن البت فيه دون الاستناد إلى مرجع أو معيار يؤكد هذا الحكم أو ينفيه، ومن المؤكد أن هذا يحتاج إلى دراسة مقارنة أو موازنة مع شعراء آخرين، وبما أن هذا غير متاح في هذا البحث، لكونه يتناول مجموعة من الدواوين لشاعرة واحدة، فقد اعتمدت على دراسات أخرى تناولت موضوع التكرار لدى منشئين آخرين، تراوحت الأحكام فيها على إبداعاتهم بين ارتفاع معدلات التكرار، وتوسطها، وهبوطها. وهذا يعني أن هذا البحث سيستند إلى تلك الدراسات بوصفها مقياساً ومعياراً يمكن بالاستناد إليه مَوْضعة نتائج هذه الدراسة، على أن هذه الدراسة ستسمح بشيءٍ من المقارنة بين أجزاء العينة موضوع البحث البالغة خمسة آلاف مفردة بواقع خمسمئة كلمة من كل ديوان من الدواوين العشرة، وهي:

١-وحدي مع الأيام: ١٩٥٢.

٢-وجدتها: ١٩٥٦

٣-قصائد من رواسب وحدي مع الأيام: ١٩٥٨

٤-أعطنا حباً ١٩٦٠

٥-أمام الباب المغلق: ١٩٦٧

٦-قصائد إلى ج. هـ.

([1]) مصلوح، سعد: في النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية ص ٨٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٧-الليل والفرسان: ١٩٦٩.

٨-على قمة الدنيا وحيداً: ١٩٧٣.

٩-تموز والشيء الآخر: ١٩٨٩.

١٠-اللحن الأخير: ٢٠٠٠.

أما عن نتائج التكرار في المجموعات الشعرية فقد جاءت على النحو الآتي:

١- النسبة الكلية للتكرار: وقد تم حساب هذه النسبة من خلال إحصاء عدد الكلمات والحروف وقسمتها على المجموع الكلي لمفردات العينة البالغة خمسة آلاف كلمة، ويساوي ذلك: ١٩٦٩/٥٠٠٠ = ٣٤%.

٢- نسبة التكرار من خلال القيمة الوسيطة وتساوي مجموع المتوسطات الحسابية لخاصية التكرار في كل عينة مقسومة على عدد العينات التي تساوي كل منها خمسمئة كلمة، وعددها عشر عينات ويساوي ذلك ٣٣,٩٢%.

٣- نسبة تراكم التكرار في العينات المدروسة، ويساوي ذلك النسبة في العينة الأولى+ النسبة في العينة الثانية مقسوماً على مجموع مفردات العينتين، والرقم الحاصل هو تنامي التكرار حتى نهاية الجزء الثاني، أما تنامي التكرار حتى نهاية الجزء الثالث (العينة الثالثة) فيساوي مجموع تكرارات العينة الأولى + مجموع تكرارات العينة الثانية + مجموع تكرارات العينة الثالثة، مقسوماً على عدد مفردات العينات الثلاثة، وهكذا دواليك حتى آخر أجزاء العينة، وقد تم ذلك على النحو الآتي:

١= ١٦٢÷ ٥٠٠ = ٣٢,٤

٢= ١٦٢+١٦٤÷١٠٠٠= ٣٢,٦

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٣=١٦٢+١٦٤+١٨٠+١٥٠٠÷٣٣,٧

٤=١٦٢+١٦٤+١٨٠+١٤٩+٢٠٠٠÷٣٢,٧٥

٥=١٦٢+١٦٤+١٨٠+١٤٩+١٧٥+٢٥٠٠÷٣٣,٧

٦=١٦٢+١٦٤+١٨٠+١٤٩+١٧٥+١٨٢+٣٠٠٠÷٣٣,٧

٧=١٦٢+١٦٤+١٨٠+١٤٩+١٧٥+١٨٢+١٧٧+٣٥٠٠÷٣٣,٩٧

٨=١٦٢+١٦٤+١٨٠+١٤٩+١٧٥+١٨٢+١٧٧+١٦٦+٤٠٠٠÷٣٣,٨٧

٩=١٦٢+١٦٤+١٨٠+١٤٩+١٧٥+١٨٢+١٧٧+١٦٦+١٦٤+٤٥٠٠÷٣٣,٧٥

١٠=١٦٢+١٦٤+١٨٠+١٤٩+١٧٥+١٨٢+١٧٧+١٦٦+١٦٤+١٧٧+٥٠٠٠÷٣٣,٩٢

٤- قياس نسبة خاصية تناقص التكرار، وتختلف هذه الخطوة عن سابقتها من حيث إن حساب النسبة هنا يتم في كل عينة بمفردها، عبر قسمة عدد التكرارات الواردة في العينة الواحدة على عدد مفردات تلك العينة، وقد جاءت القيم على النحو الآتي:

١-١٦٢÷٥٠٠=٣٢,٤

٢-١٦٤÷٥٠٠=٣٢,٨

٣-١٨٠÷٥٠٠=٣٦%

٤-١٤٩÷٥٠٠=٢٩,٨%

٥-١٧٥÷٥٠٠=٣٥%

٦-١٨٢÷٥٠٠=٣٦,٤%

٧-١٧٧÷٥٠٠=٣٥,٤%

٨-١٦٦÷٥٠٠=٣٣,٢%

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٩-١٦٤÷٥٠٠=٣٢,٨٪

١٠-١٧٧÷٥٠٠=٣٥,٤٪

وبعد فهذه هي النتائج المجتزأة من جداولها، تلك التي قد يُظن أنها في منتهى السهولة والبساطة، غير أن إطلالة على الملحق في ذيل الرسالة هي التي ستنبئ عن حجم الجهد المبذول من أجل استخلاص تلك النتائج التي تم التوصل إليها. وهي ليست غاية في حد ذاتها، لكنها -كما سبقت الإشارة -وسيلة علمية منهجية للإجابة عن سؤال مؤداه: ما حجم التكرار عند فدوى طوقان، وهل يشكل ظاهرة تستحق الدراسة؟

وقبل الإجابة عن هذا السؤال، لا بد من الإشارة إلى أن النتائج المستخلصة من شعر فدوى طوقان لن تكون لها قيمة علمية ما لم تقارب بنتائج التكرار لدى منشئين عُرفوا بارتفاع مثل هذه النسبة لديهم. وهنا أتحدث عن قضية المعيار، ومثل هذا الأمر يحتاج إلى إجراء دراسات موازنة، كما أسلفت، وبما أن هذه الدراسة مخصصة لفدوى طوقان وحسب، فلا بد من البحث عن دراسة موازنة منجزة نهجت النهج نفسه، وخلصت إلى ارتفاع قيم التكرار عند منشيءٍ بعينه، ومن ثم مقارنة ما توصلت إليه من نتائج بنتائج تلك الدراسة.

والحقيقة أن مشكلة المعيار التي سبق الحديث عنها في الفصل الأول مشكلة قديمة جديدة، إذ حار الدارسون الأسلوبيون في أمر المعيار، مما يجعله معضلة الدرس الأسلوبي عامة، غير أن الموازنة يمكن أن تشكل معياراً مناسباً لموضعة الخصائص الأسلوبية لمبدع ما، وذلك من خلال قياسها إلى نتائج منشئين آخرين، مع إسناد ذلك بالأحكام النقديّة الذوقية التي لم تسلك المنهج نفسه، فإن صدقت نتائج القياس الأسلوبي لظاهرة ما بعد

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

موازنتها بنتائج الأحكام النقدية لمن يعتد بذوقهم من كبار النقاد، ويشهد لهم بالحجيَّة، كان ذلك دلالة على صدق نتائج القياس الأسلوبي، وسلامة الذوق في آنٍ معاً.

وفي هذا الصدد يكون القياس الأسلوبي بأشكاله المختلفة من خلال إجراءات علمية دقيقة برهاناً على صدقية ما يشيع من أحكام نقدية وجدانية ذاتية تصف إبداع مبدعٍ ما. وبين يدي ذلك يقول أحد الدارسين: "إن بعض الأحكام الذاتية التي اشتملت عليها دراسات سابقة هي ذات قيمة نقدية عالية ولا شك، وذلك لصدورها عن أدباء ودارسين أكثرهم ذوو أرومة عريقة في صناعة الأدب. بيد أن صياغتها في عبارات ذوقية وجدالية تجعل من الصعب على القراء والدارسين تحديد المراد منها، وعلى كتَّابها أن يجيبوا إذا سألتهم عن صدقها البرهان، ومن ثم كانت المعالجة العلمية ضرورة يمكن بها تفسير هذه الأحكام أو نقض ما لا يقوم عليه منها دليل".([1])

وبموازنة نتائج التكرار التي خلصت إليها من خلال دراستي لأشعار فدوى طوقان بتلك النتائج التي توصل إليها سعد مصلوح من خلال دراسته لأعمال الرافعي وطه حسين والعقاد([2]) أجد أن نتائج التكرار مرتفعة عند فدوى طوقان في العينات المدروسة، غير أننا هنا قد نصطدم بسؤال منهجي مفاده: هل تجوز موازنة نتائج التكرار بين جنسين أدبيَّين مختلفين هما: الشعر والنثر؟ فسعد مصلوح في الدراسة المشار إليها آنفاً يبحث في أساليب جميعها نثرية؟ وبين يدي هذا السؤال أشير إلى أن مصلوح نفسه قد طبق معادلة

([1]) مصلوح، سعد: في النص الأدبي ص ٨٨.
([2]) المرجع نفسه: ص ١٠١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

"بوزيمان"، وهي معادلة أسلوبية تفيد في قياس نسبة الأفعال إلى الصفات (ن ف ص) على طائفة من مسرحيات شوقي النثرية والشعرية في آنٍ معاً.(١)

وبعد فإنني سأوازن الآن بين الأساليب النثرية وأسلوب فدوى طوقان الشعري غير وجلٍ استناداً لما سبق. والحقيقة أن الشعرية بمفهومها الأوسع تتخلل الشعر كما تتخلل النثر، وقد تزيد في بعض النثر الفني إلى الحد الذي جعل كثيراً من النقاد لا يفصلون بين الأجناس النثرية الأدبية وجنس الشعر استناداً لمفهوم الشعرية، إلى الحد الذي رسَّخ في الأجناس الأدبية جنساً مهجَّناً يسمى الشعر المنثور أو قصيدة النثر. والحق أن الشعرية وهي مصطلح نقدي حديث قد قيل فيه ما قيل، وصنفت فيه دراسات كثيرة، وهو مصطلح واسع الدلالة، وربما استوعب ما سمي شعراً قصداً، وما لم يسمّى. والذي لا شك فيه أيضاً أن الحديث في الشعريَّة- ما دامت محصلة لاستخدام متميز في أداة الشعر وهي اللغة- يتمم الحديث في الأثر الأسلوبي أو يقابله، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن الحديث في الشعرية- بهذا الفهم- يعني أساساً الحديث في الجوانب الوجدانية أو الانفعالية، ومثل هذا الحديث -وهذا هو الأهم- يحتمل من الحوار بسبب اتساع أرجائه وتشعب أنحائه فوق ما يمكن لغيره أن يحتمله أو يتقبله"(٢)؛ ولهذا فربما عُدَّ حصر الشعرية فيما سمي شعراً بالنية والقصد دون البحث عن مقاييس الشعرية في مختلف الأجناس الأدبيَّة قيداً لهذا المصطلح؛ لذا فإن حقيقة التجربة الشعرية كامنة في القدرة على الابتكار. وفي هذا السياق يشير أحد الباحثين إلى أنه إذا كانت لغة الشعر تتحدد في دراسات علم الأسلوب على أساس أنها ابتعاد عن القاعدة المألوفة، وكسر لها، وانحراف عن سلبيتها،

---

(١) انظر مصلوح، سعد، دراسة لغوية إحصائية ص ٩٥-١٠٢.
(٢) المومني، قاسم: مرجع سابق، ص ١٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فإن فن الشعر يركز على البحث في درجات هذا الانحراف وقياسها... وفي الواقع يرى بعض النقاد أن ما يمكن أن يوصف بالانحراف ليس هو لغة الشعر بالذات، بل لغة النثر، والخطابة؛ إذ تعتمد على الكلمات المتفرقة وتعزل بين الدال والمدلول... فالشعر هو وهم اللغة الضروري وحلمها المبدع ومصدر فعاليتها المستمرة([1])..

وبناءً على ما تقدم فلا ضير من موازنة نتائج التنوع والتكرار بين لغة الشعر من جهة، والنثر من جهة أخرى. والتنوع أو التكرار ليستا صفتين ثابتتين في الشعر أو النثر الفني، فلكل تجربة إبداعية ظروفها وملابساتها. ويعني ذلك أن ثمة عوامل ومؤثرات تزع بنسب التنوع إلى الانخفاض في الشعر، بالرغم من أن الأصل يقتضي أن نسب التنوع في الشعر أعلى من مثيلاتها في النثر، ومن هذه العوامل عامل السن، وثقافة الشاعر، ورصيده المعجمي، وطول النص، وشكل النص؛ فهو عندما يكون عمودياً ومقفى غيره عندما يكون مرسلاً أو حُراً. كما أن هناك عوامل تلعب دوراً في رفع نسب التنوع في النثر، تلك التي تقل في النثر لصالح مثيلاتها في الشعر، ومنها المحسنات اللفظية البديعية، وأهمها السَّجع والجناس اللذين يحدان من تنوع المفردات وينميّان نسب التكرار. فضلاً عن عوامل أخرى كثيرة تتصل بالسياق ومستوى النّص بين الفصحى والعامية والمنطوق والمكتوب([2]) وكل تلك العوامل السابقة متغيرة غير ثابتة تعبر الشكل كما تعبر المضمون.

وبعد، فإن خاصية التكرار -بلا شك- ظاهرة طاغية في شعر فدوى طوقان، وقد ثبت هذا لدي بالعد والإحصاء. وانطلاقاً من ذلك فسأدرس هذه الظاهرة الحيويَّة في الديوان تحت عناوين ثلاثة، هي: الحرف، والفعل، والاسم. وقد كان بودّي أن أتجاوز

([1]) فضل، صلاح: النظرية البنائية في النقد الأدبي، ص ٣٧٦-٣٧٧.
([2]) انظر مصلوح، سعد: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص ٩٣- ١١٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ذلك إلى دراسة التكرار من جهة علاقته بمباحث علم البديع التي تستغرقه لفظاً ومعنى، كلمة وجملة، بل ربما تجاوزت الجملة أحياناً إلى مساحة نصيّة أكبر منها حجماً، وأكثر امتداداً، وقد جمعت من الشواهد التكرارية على مختلف مباحث علم البديع ومفرداته الشيء الكثير، لكنني لم أضمنه هذا البحث خشية تضخمه. ومهما يكن الأمر، فإن دراسة شواهد التكرار المبثوثة في هذا البحث، لا تشكل سوى نسبة يسيرة مما عثرت عليه من شواهد كثيرة.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المبحث الثالث

تكرار الحرف

إن المقصود بالحروف هنا- بطبيعة الحال- حروف المعاني لا حروف المباني، لأن الثانية تدخل في نطاق علم الأصوات، وهذا البحث يدرس التكرار بصفة عامة، فضلاً عن أن تكرار حروف المباني أقرب إلى طبيعة النظام اللغوي منه إلى اختيارات المنشئ الواعية، وتشكيلاته الأسلوبيّة المختارة المعبرة عن دلالاته وأغراضه وإيحاءاته. فحرف المبنى لا قيمة له من الناحية الدلالية. وفي هذا السياق أشير إلى أن هذه المسألة تحتمل شيئاً من الجدل، فثمة من يقول: "بأن الذي يتقرّى كلم العربيّة بإنعام نظر يجد أن لمعظم موادها أصلاً يرجع إليه كثير من كلماته إن لم نقل كلها. خذ على ذلك مثلاً مادة (فلّ) وما يثلثها، تجد أنها جميعاً تدور حول معنى الشق والفتح، مثل: فلح، فلج، فلع، فلق، فلد، فلى، ومثل مادة قطّ وما يثلثها، تقول: قطّ، قطع، قطر، قطف، قطن، وكلها بمعنى الانفصال... وهذا ابن فارس أيضاً يرد أصل (باب الفاء والراء وما يثلثهما) إلى معنى التميز والإفراد، وإذا بهذا المعنى يصير تفتحاً في الشيء وشقاً في (فرج) بسبب الجيم، ويصير بمعنى التوحد في (فرد) بسبب الدال... الخ[1].

وربما تجاوزت دلالة حروف المباني الكلمة الواحدة إلى وظيفة نصيَّة تتجاوز حتى الجملة، لتلقي بظلالها على النص بمجمله إذْ "يؤدي تناسب الأصوات في القصيدة إلى تماسكها فونولوجياً. وبمقدار ما يوجد من تناسب بين الأصوات في العمل الشعري، يكون التماسك في ذلك العمل. خذ مثلاً لذلك، قول الشاعر:

([1]) الصالح، صبحي، دراسات في فقه اللغة، دار العلم لملايين، بيروت ط١٣، إبريل، ١٩٩٧، ص١٥٥-١٥٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وإنّ الـــذي بينـــي وبـــين بنـــي أبـــي وبـــين بنـــي عمـــي لمختلـــف جـــداً.

فتماسك الأصوات في هذا البيت واضح، بسبب تكـــرار ثلاثـــة أصـــوات، هـــي: النـــون والياء والباء. وهي أصوات مجهورة، كما أ ن مواضع نطقها متقاربة"([1]).

وعلى الرغم من وضوح القيمة التعبيرية لحروف المبـاني في الأمثلـــة الـــسابقة، فـــإنّ هـــذه القاعدة لا تطرد في جميع الأصول اللغويـــة، فـــضلاً عـــن أنهـــا لـــصيقة بـــالحرف الثالـــث دون الحرفين الأول والثاني، "فالثـــاني يجـــيء حـــشواً في الوســـط، والأول تـــصديراً في البدايـــة"([2]). كما أنّ الأمر لا يعدو الاحتمال والظن، وإنّ الظن لا يغني من الحق شيئاً([3]).

لكن الحرفين الأول والثاني في حقيقة الأمر ليـــسا حـــشواً، فهمـــا الـــسياق الـــذي حقـــق للحرف الثالث وظيفته الدلالية. وأود قبيل الولـــوج إلى مجـــال التطبيـــق أن أشـــير إلى حقيقـــة مهمة، وهذه الحقيقة هي التي تعطي التكرار أهميته ودلالته، وتلـــك هـــي حقيقـــة دور الـــسياق الذي يحتضن التكرار؛ إذْ لا توجد معانٍ ثابتة للمكـــرر تـــصلح لإســـقاطها عليـــه حيثمـــا ورد، ولو كان ذلك صحيحاً لكان الأدب عامة والشعر خاصـــة، صـــنعة وحِرفـــة يمكـــن أن يتقنـــها أي شخصٍ، كما يتقن النجار نجارته أو الحـــداد حدادتـــه، ولتعـــذّرت المفاضـــلة بـــين شـــاعر وآخر، ما داموا جميعاً يسيرون على وفق خطى مرسومة، كتلك الـــتي في علـــوم اللغـــة (النحـــو والصرف).

لقد تبين لي أن ثمة حروفاً مكررة علـــى مـــستوى القـــصيدة الواحـــدة، وعلـــى مـــستوى المدونة. وهذا شيء طبيعي ومتوقع مـــن مدونـــةٍ بحجـــم مدونـــة فـــدوى طوقـــان (الأعمـــال

([1]) ستيتية، سمير: منازل الرؤية، ص ٣٠.
([2]) الصالح، صبحي: في فقه اللغة، ص ١٥٨– ١٦٤.
([3]) المرجع نفسه: ص ١٦٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الشعريّة الكاملة)، وهي ليست متفردة في ذلك، والتكرار على مستوى الحرف ربما يختلف عن باقي مستويات التكرار كالكلمة والجملة والفقرة... الخ، ذلك أن تكرار الحرف -بما في ذلك حروف المعاني- جزء من البناء اللغوي، إذ لا نستطيع أن نعدّي فعلاً لازماً دون حرف من حروف الجر، كما لا نستطيع أن ننتقي أو ننفي أو ننهي أو نتمنى أو نؤكد أو نعلل دون استخدام الحرف المناسب لكل غرض من هذه الأغراض؛ لهذا فمن الطبيعي أن يتكرر حرف أو مجموعة حروف في قصيدة أو مجموعة قصائد، وربّما يختلف الأمر عما قررناه عندما يتكرر الحرف في الجملة الواحدة، بعد استيفاء التركيب اللغوي أو الجملة شروط صحة البناء؛ كأن نقول لن، لن يعود أو.. رقدوا ليستريحوا، ليناموا، ليسعدوا بالحلم... الخ؛ إذ لا ضرورة لغوية لتكرار حرف النفي في الجملة الأولى، كما لا توجد ضرورة لتكرار لام التعليل في الكلمات لينناموا، ليسعدوا، وكان من الممكن أن يقوم العطف على الفعل الأول بوظيفة الربط.

ولأن تكرار الحرف لفائدة جديدة مرتبط بالسّياق، أكثر من غيره من باقي مستويات التكرار، فقد نأيت عن الإحصاء الدقيق، معوضاً عنه بانتقاء الأمثلة التي لعب فيها تكرار الحرف دوراً دلالياً يستحق الذكر.

وأول ما يطالعنا من حروف حققت نسب تكرار عالية وملحوظة لا النافية، سواء النافية للجنس أو الوحدة، والفرق بين الاثنين أن الأولى تعمل عمل إن، في حين تعمل الثانية عمل ليس، مع أن ابن هشام يشير إلى إمكانية نفي الثانية للجنس فهو يقول: "واحْتُمل أن تكون نافية للجنس... وغَلِط كثير من الناس؛ فزعموا أن العاملة عمل ليس لا تكون إلا نافية للوحدة"، ويرد عليهم بنحو قول الشاعر:

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تعزَّ فلا شيء على الأرض باقيا... الخ البيت ([1])

كما أنها، أي لا النافية قد تفيد العطف بالإضافة إلى النفي، وقد وردت بهذا الشكل في المدونة، ويشترط ابن هشام ثلاثة شروط في لا النافية حتى تفيد العطف يقول: "تكون عاطفة ولها ثلاثة شروط:

أحدها: أن يتقدمها إثبات كجاء زيد لا عمرو، أو أمر كاضرب زيداً لا عمراً، قال سيبويه: او نداء نحو: يا أبن أخي لا ابن عمي، وزعم ابن سعد أن هذا ليس من كلامهم".

الثاني: أن لا تقترن بعاطف، فإذا قيل جاءني زيد لا بل عمر" فالعاطف بل.

الثالث: أن لا يتعاند متعاطفاها، فلا يجوز "جاءني رجل لا زيد" لأنه يصدق على زيد اسم الرجل، بخلاف "جاءني رجل لا أمرأة" ([2])

ويتردد النفي بلا في الديوان في مواقع كثيرة جداً، غير أنني سأمثل لها بما تيسَّر، وبما يتلاءم مع حاجة هذه الدراسة، ومن ذلك قول الشاعرة في ديوانها "وحدي مع الأيام":

سرت وحدي في التيه، لا قلب يهتز صدى خفقه بقلبي الوحيد

سرت وحدي، لا وقع خطو سوى خطوي على المجهل المخوف البعيد

لا رفيق، لا صاحب لا دليل، غير يأسي ووحدتي وشرودي([3]).

الأسطر الشعرية السابقة وردت في مطلع قصيدة "من الأعماق" مرتبة ومتتابعة، الأمر الذي يشف عن كثافة بنية النفي، إذ تكرر النفي خمس مرات في ثلاثة أسطر شعريَة.

([1]) انظر ابن هشام، مغني اللبيب، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٩٩، ص١/٢٦٧.

([2]) انظر المرجع نفسه: ص ٢٦٩.

([3]) طوقان، فدوى، ديوان فدوى طوقان ص ٥١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وواضح من سياق الجمل الشعريّة أن "لا" ليست لنفي الواحد؛ بل هي لنفي الجنس، فالوحدة التّامة والعُزلة الرهيبة التي تَقبع الشاعرة بين ظهرانيها تؤكد هذا المعنى، فضلاً عن شروط لا النافية للجنس من الناحية النحوية.

ولعل لسِّياق العام في ديوان وحدي مع الأيام أيضاً يؤكد هذا المنزع، والحقيقة أن فدوى طوقان في "وحدي مع الأيام" قد جسدت مرحلة من مراحل نموها الشعري، أطلق عليها النقاد المرحلة الذاتية (الغنائيّة)، فهي غارقة في همومها الذاتية المحضة. وبعد قراءة متأنية لهذا الديوان الذي طبع سنة (١٩٥٢)، وضمّ ثلاثة وثلاثين قصيدة تبين أن الشاعرة قد عبرت من خلال هذا الديوان عن مواجعها وآلامها الخاصة، ولم تنتبه للهم القومي والكارثة الكبرى التي حلت بفلسطين بعد النكبة عام (١٩٤٧)، إلا في أربع قصائد هي: اليقظة، بعد الكارثة، مع لاجئة في العيد، "رقيّة". وإلى مثل هذا يشير أحد النقاد مؤكداً أن الشاعرة ظلت طوال الفترة قبل حزيران ١٩٦٧ معبرةً عن هم ذاتي في وقت عبّر فيه الشعراء عن هم وطني "قومي"([1]). ويؤكد أنها لم تكتب حتى عام ١٩٦٧ إلا ما ندر قصائد وطنية، بسبب انشغالها في همومها الذاتية([2]).

ويؤكد أن الذات يمكن أن تشكل منبعاً ثراً من منابع الشعرية "فلا يرتبط الفنان بنسق الأشياء كما هي واقعة في الحياة، بل يلجأ إلى أغوار نفسه البعيدة يستمد من مخزونها الرموز المتباعدة في الزمان والمكان ليعبر عن شعور أو فكرة أو حالة نفسية([3]).

([1]) خليل إبراهيم، الشعر المعاصر في الأردن، جمعية عمال المطابع التعاونية: عمان، ١٩٧٥، ص ٧٨.
([2]) الأسطة، عادل، حفل تأبين الشاعر الكبيرة وفدوى طوقان، جامع النجاح ٢٠٠٤، ص ٥١.
([3]) إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر ص ١١٩، ص ٥٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والحقيقة أن هذا الديوان مليء بالخريف والمساء والعتمة والليل والهروب والوحدة والضّباب والنار واليتم والقبور والحبس وراء الجدران ... إلخ، وكأنها تشير فيه إلى مآساها التي عبرت عنها بشكل مباشر في سيرتها الذاتيّة، رحلة جبلية صعبة الصادرة عام ١٩٨٥، والرحلة الأصعب الصادرة عام ١٩٩٣، وكلتاهما تحكيان الظروف القاسية التي عاشتها الشاعرة منذ تفتح أكمامها زهرةً صغيرة، يرشقها طفل بوردة جميلة؛ ليعبر لها عن حبٍ طفولي بريء، ليؤدي ذلك إلى حرمانها من المدرسة ووضعها رهن الإقامة الجبرية، حتى إن فدوى طوقان نفسها قد عبرت عن شوقها إلى تلك الوردة وصاحبها "صبحي" ذات مرة، وهي تجامل صديقاً اسمه صبحي قائلةً: "أتعرف لماذا أحببتك يا صبحي، ثم أردفت: "إن صاحب الوردة المهداة لطفولتي.. صاحب أول نبضة لقلبي... كان اسمه صبحي.."([1]).

وبعد فقد قصدت من وراء هذه المقدمة أن أربط صيغة نفي الجنس بالسياق العام للقصيدة بشكل خاص، إذ هي تتحدث عن الوحدة والفراق والألم والصدى الذي تبدده الصحارى المقفرة، فهذه القصيدة تعبر عن عنفوان الألم والخسران والفقد، وعن طبيعة المرحلة الشعرية التي يمثلها الديوان بالنسّبة للشاعرة.

ولما كان الأمر كذلك، فقد كان نفي الجنس المتعلق بفقدان الأنس والراحة والدعة والطمأنينة أبلغ تعبيراً من نفي الواحد في تجسيد العزلة والأسى والحزن الذي كان يغمرها من أخمص قدميها حتى رأسها.

([1]) حلاوة، نوال: حفل تأبين الشّاعرة الكبيرة، ص ١٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتجسد صيغة نفي الجنس "بلا" ظلمة حالكة تُطبق على صدرها وتخنق أنفاسها، وتمثل هذه الأسطر الشعرية المتقدمة درجات الوحدة المتناعمة مع نفي الجنس على الإطلاق؛ إذْ ليس ثمة قلب من ملايين القلوب يهتز صدى خفقة بقلبها الذي ظل وحيداً بسبب ذلك. والجنس المنفي بلا في سياق الشاهد السابق يشير إلى أن ثمة مضافاً إليه محذوف، يشير إليه المضاف قلب؛ إذْ المقصود صاحب قلب (رجل) ليظل القلب نكرة، وهذا شرط من شروط نفي معنى الجنس؛ لأن النكرة تدل على الكثرة بخلاف المعرفة، فهي أقل. ولما كان الجنس كثيراً اشتُرط لنفيه أن تقترن أداة نفيه بالنكرات. ومن ثم فإن صيغة نفي الجنس على كثرته تقابل التقليل في قولها: "قلبي الوحيد"، ومن هذه المقابلة يتجسد حجم مأساة الشاعرة، فقلبها الواحد يظل وحيداً، لا يحس به قلب واحد من جنس القلوب كلها على إطلاقها. ومن جهة أخرى يدل ذلك على قناعة الشاعرة بالقليل؛ ويتمثل هذا القليل بالعثور على قلب، فهي لا تريد أكثر من قلب راعش بالحب والإخلاص، ولم تطلب ما فوق ذلك مما تطلبه المرأة من أشياء الحياة الماديَّة. كما أننا نلاحظ أن جملة لا النافية لم ترتبط بالجملة السابقة برباط من حروف المعاني، وهذا ممكن ولا ينقض النفي، فكان بالإمكان أن تقول:

سرت وحدي في التيه، لا قلبٌ يهتز صدى خفقه بقلبي الوحيد ولا شفتان أو عينان أو.. بل كان بإمكانها- لولا إصرارها على نفي الجنس- أن تضع حرف الواو العاطفة بين جملها السابقة فتقول:

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

سرت وحدي في التيه، لا قلب يهتز صدى خفقة بقلبي، ولا وقع خطو سوى خطوي على المجهل... ثم تقول: لا رفيق ولا صاحب... الخ. فتنفي، وتدخلنا في دائرة تسمح بتأويل النفي على الوحدة أو إمكانية تحديد الجنس على الأقل.

ولكن الشاعرة تعرف تمام المعرفة قواعد اللغة، ولهذا نجدها تنتقي تراكيبها النحوية بما يحقق لها زخماً تعبيرياً يحاكي دفق مشاعرها الثرّة ويوازيها في دلالته عليها. فالدلالة المستكنة بداخلها أن أحداً على وجه هذه الأرض لا يحس بحجم المعاناة الرهيبة التي تجثم على صدرها. ولهذا وجدناها تعزف عن زحزحة ففي الجنس يمنةً أو يسرة، ولعل الحيل اللغوية التي تخدم هذه الغاية كثيرة، وقد أشرت إليها وأكررها ثانية فأقول: كان يمكن أن تكرر لا مع حرف العطف الواو؛ لتغادر "لا" معنى نفي الجنس، ويصير بمكنة القارئ المحلل أن يوجهها إلى جماعة من الجنس بعينها دون غيرها.

والحقيقة التي تجسدها المقطوعة الشعريّة بنية التناسب والتناظر التي بدت واضحة في نهاية المقطع الشعري، وأقصد قولها: غير يأسي ووحدتي وشرودي، ففي هذه القفلة تم نقض النفي "بغير" على سبيل الاستثناء معنى لا إعراباً.

ومعروف أن نفي النّفي إثبات، غير أن هذا النفي الذي جسّدته صيغة "غير" من حيث تأكيدها حضور اليأس والوحدة والشرود قد ساهم في تأكيد معنى نفي اسم "لا"، وهذه صيغة من صيغ التناسب التي حرصت عليها الشاعرة أشد الحرص، كما سيأتي بعد قليل في مبحثي تكرير الكلمة والجملة.

وفي الديوان نفسه نعثر على أمثلة كثيرة للنفي نحو قولها:

وأصبحت وحدي ولا نور يهدي

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ألجلج حيرى بهذا الوجود(١).

وهذا المقطع هو من قصيدة بعنوان "حياة" ترثي بها آخاها إبراهيم الذي فجعت بفقده كفجيعة الخنساء بأخيها صخر، وظلت تبكيه طوال حياتها، ومن أجل ذلك سميت بخنساء فلسطين(٢).

ولدى بحثي في بعض كتب النحو وجدت من يغفل الحديث عن طبيعة خبر لا النافية للجنس: أيكون جملة أم لا. فابن هشام بالرغم من إفراده في المغني باباً للا النافية للجنس، إلا أنه مع ذلك لم يأتِ على هذا الموضوع، وحتى عندما تحدث عن شروط عملها اكتفى بوجوب كون اسمها وخبرها نكرتين، دون أن يشير إلى أن الجملة تدخل في نطاق النكرة أو لا تدخل(٣)، كما أنه أغفل شاهداً مهماً استشهد به بعض النحاة على جواز كون خبر لا النافية للجنس جملة وهو:

تعزَّ فلا إلفين بالعيش متّعا ولكن بوُرَّاد المنون تتّابع(٤)

أما في كتب النحو الحديث فقد ورد هذا البيت وأعربت جملة "مُتّعا" خبراً للا النافية للجنس(٥).ويشير نحوي محدث يكاد يكون السابق قد نقل عنه، إلى شروط عمل لا النافية للجنس، مجيزاً بنصٍ صريح أن يكون خبر لا النافية للجنس جملة فعلية؛ لأن الجملة الفعلية عنده تدخل في باب النكرة، ويتحدث عن الجملة الفعلية في هذا السياق بقوله: "لأنها في

---

(١) طوقان، فدوى: الديوان ص ٤٠.
(٢) صالح، عبد الناصر: حفل تأبين الشاعرة الكبيرة، ص ٦٤.
(٣) انظر ابن هشام، مغني اللبيب، ت محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، ط١، ١٩٩٩، ٢٦٤/٢- ٢٦٦.
(٤) انظر حسن، عباس: مرجع سابق، ٦٨٩/١.
(٥) رضا، علي، اللغة العربية نحوها وصرفها، دار الشرق العربي، بيروت، ط٤، د.ت، ص ١٨٤/٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

"لأنها في معنى النكرة وبمنزلتها... وقد اشتملت الأساليب الفصحى على أمثلة للجملة الفعلية، نقلوا منها البيت السابق... ومنها أيضاً قول الشاعر:

يُحشرُ الناسُ لا بنين ولا آ باءَ إلا وقد عنتهم شؤون(١)

فجملة "مُتعا" في البيت الأول في محل رفع خبر "لا" وكذلك جملة "عنتهم شؤون" في البيت الثاني.

وأؤكد ما كنت قد أشرت إليه عند ابن هشام من قوله بأن عمل لا عمل ليس لا يعني بالضرورة نفيها للوحدة. وبناءً عليه فإن المعنى والدلالة بالإضافة للإعراب وشروطه يعول عليهما معاً في تحديد معنى النفي الذي تفيده "لا" النافية. وأعود بعد هذه الإضاءات النحوية إلى المثال الذي كنت قد اجترحته من المدونة لأقول:

إن النور الذي تبحث عنه الشاعرة ليس النور المادي نقيض العتمة، وإنما هو نورٌ معنوي وجداني ناتج عن الوحدة والفراق اللذين خلفهما رحيل أخيها إبراهيم، الذي كان يمثل نبع الحنان الوحيد الذي يغذي وجدانها، وانطفاء هذا النور يعني بالنسبة لها الضياع، واللجلجة في متاهات الوجود المظلمة المقفرة من الحب والتحنان؛ ولأن مكانة إبراهيم في نفس فدوى- كما تشير هي إلى ذلك في سيرتها الذاتية- لا تدانيها مكانة، فهو النور الذي أضاء لها سُجف العتمة إبان إقامتها الجبرية في منزلها؛ منزل العائلة. فقد كان إبراهيم ملهمها ومعلمها الذي هداها إلى الشعر فوجدت فيه ذاتها(٢). فعبرت بدايةً عن ذاتها أكثر من أي شيء آخر.

---

(١) حسن، عباس: مرجع سابق، ص ١/٦٨٩ الهامش.

(٢) البكري، لجاة: حفل تأبين الشاعرة الكبيرة، ص ٩٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولأن إبراهيم كان بالنسبة لها الأخ والمعلم والصديق والصدر الذي اتسع لطموحها الشّعري وآرائها الاجتماعية والفلسفية، ففتح لها كوة في عتمة الجدران التي حوصرت بينها، فقد مثل لها طوق النجاة والنّور الذي يضيء عالمها، فقد كان رحيله عن دنياها، رحيل هذا النور وانغلاق هذه الكوّة، ولهذا فقد كان نفي جنس النور بعد رحيله هو التركيب اللغوي الأنسب، وكان من الممكن أن تقول مثلاً: وأظلم الكون، أو اسودّتْ الدنيا، أو غابت شمسي، أو قمري... الخ. غير أن غياب مصدر واحد من مصادر النور هذه لا يعني انقطاع النور تماماً، فمصادر النور كثيرة، ومتعددة كالشمس، والقمر والنجوم، والأشياء التي تهدي أيضاً كثيرة؛ فثمة علائم يهتدي الإنسان بها في العتمة مادية ومعنوية، ويمكن أن يستعاض عن بعضها ببعضها الآخر، ولتصوير مشهد يجسد العتمة وإختفاء النور المطلق، فقد كانت الشاعرة بحاجة إلى جمل شعرية عديدة تنفي كل هذه الآحاد؛ ولهذا فقد كانت بحاجة لتجسيد ظلمة دنياها المطلقة إلى تأكيد خلوها من أي نور؛ فهي ستكون بلا شك، في حالة ليل، وخسوف قمري، وغيوم تحجب ضوء النُّجوم، وصحراء تفتقر إلى أي مصدر للإنارة... الخ، ولكنها استعاضت عن هذا كله بجملة واحدة، تضمنت كل هذه الأشياء جميعاً ماديها ومعنويها: فلا نور يهدي. ومعلوم أن النور يهدي كثيره أو قليلة، فكلمة يهدي بالرغم من أنها تبدو مقيدةً لإطلاق نفي النور، إلا أنها في حقيقة الأمر مؤكدة لإطلاقه، فعود الثقاب يمكن أن يهدي الحائر عندما يدلهم الظلام، غير أن نفي الهدى هو نفي مطلق النور.

والحقيقة أن الخبر عندما يكون جملة يتضمن تفريع جملة على جملة، ويسميه بعض النحويين بالجملة الجملية، وهي التي يكون المسند فيها جملة اسمية أو فعلية أو وصفيّة

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مرتبطة بالمسند إليه برابط"([1]) كما تسمى "بالتركيب المتعدد أو التفريع"([2])، ومن المؤكد أيضاً أن البحث في هذا النوع من الجمل أقرب إلى الدراسة الفنية للأسلوب، "وهو – أي التفريع – يساهم باتساع الجملة وتعقدها"([3])

والتعقيد في التركيب يعكس ضغطاً شعرياً على وجدان الشّاعرة، بخلاف فنون الكتابة الأخرى التقريرية التي عادةً ما تتسم بالوضوح، ومن ثم البساطة.

ومن الأمثلة التي تُجسِّد عبر نفيها للجنس معنى الوحدة التامة الذي ما فتئت الشاعرة تشير إليه في معظم تكراراتها لنفي الجنس، المثال الآتي:

وسرت مع قلبي وحيدين.. لا شيء، سوى الأشواك في الدرب([4])، ففي هذا السطر الشعري كما هو في سابقاته يقترن نفي الجنس بالتوحد، وتنص الشاعرة على التوحد نصاً بذكره معجمياً، مع أنه يفهم من خلال نفي الجنس، ولا حاجة إخبارية لذكره، إلا أن تسلّط هذا الإحساس عليها وتلبسه بها جعلها تبحث له عن نظائر لغوية ضمن صيغ تناسبية كان أبرزها نفي الجنس.

ففي المثال الأول وردت كلمة "وحدي"، وفي الثاني وردت كذلك كلمة "وحدي"، وفي الثالث وردت كلمة "وحيدين"، ثم تتابعت كلمات التوحد هذه بصيغة نفي الجنس، والحقيقة أن معنى الوحدة في المثال الأخير جاء بصيغة المثنى، وهو مناقض لمفهوم الوحدة، لكن التثنية هنا خدمت معنى التوحّد بشكل فاق معناها في المثالين السابقين، من حيث إن الوحدة ليست ناجمة عن عدم وجود البشر، بل هي وحدة القلب التي ترسخت عبر

([1]) انظر نحلة، محمود أمين، مدخل إلى دراسة الجملة العربية، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٨٨، ص ٢٥.
[2] المرجع نفسه: ص ١٨١.
([3]) المرجع نفسه: ص١٨٢.
([4]) طوقان، فدوى: الديوان، ص ٤٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

النص، ففي مثالها الأول، قالت: لا قلب يهتز صدى خفقه بقلبي الوحيد، إنه مفهوم واضح للتوحد رغم كثرة البشر من حولها، إنها وحدة القلب الذي لا يرى في الناس قلباً واحداً يبادله حباً بحب، وفي لحظة التقاء قلبها بهذا القلب الذي تبحث عنه يتلاشى الحلم ويحل الفراق.

وفي المثال الأخير كان النفي أيضاً مطلقاً فوق إطلاقه المتحصل من معنى نفي الجنس، وقد برز ذلك من خلال نوع المنفي، وهو نكرة نحوياً (غير معرّف) ونكرة مغرقة في التنكير دلالياً، فهو شيء، والشيء مطلق النكرة، فهو يتضمن معنى الحي، والجماد، والمادي، والمعنوي، والبعيد، والقريب وكل ما يخطر على البال، فليس ثمة ما يكسر وحدتها، ووحدة قلبها المتفطر المقسم إلى أجزاء انحلت في بنى نفي الجنس المتعددة الكثيرة التي زخرت بها مجموعتها الشعرية.

ومن اللافت للنظر في صيغ النفي تذييله باستثناء، مرة "بغير" كما في المثال السابق، ومرة "بسوى"، كما في المثال الأخير، ثم يجيء الاستثناء مؤكداً للنفي لا لسلبه، فبعد أن قالت: وسرت مع قلبي وحيدين.. أردفت: لا شيء، حاذفة خبر إنّ، مضيفةً "سوى الأشواك في الدرب"؛ فالأشواك في الدرب ليس مستثنى من الأشياء التي تكسر حدة الوحدة والعزلة، بل هي من الأشياء التي تعمِّق الإحساس بهما إلى أبعد حد، فالدرب المملوء بالأشواك دليل على أن هذا الدرب غير مسلوك، أو أنه محفوف بالمخاطر والأوجاع المسببة أصلاً للوحدة والعزلة.

والحقيقة أن تحليل النصوص الشعرّية يغري الدارس بمتابعتها وجمع أمثلتها كلها، غير أن المجال لا يتسع للمزيد، فبنى النفي في المدوّنة تحتاج لبحث مستقل بعينه، لعل باحثاً

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ينهض في المستقبل للتصدي لها ودراستها بشكل أكثر تفصيلاً. ولعل المواضع التي تكرر فيها أسلوب النفي كثيرة وقد قاربت الخمسين موضعاً، ويمكن مراجعة المدونة للاطلاع عليها بشكل أكثر تفصيلاً([1]).

أما الحرف الثّاني من حروف المعاني الأوفر حظاً من جهة التكرار فهو "لو"، وتحديداً لو التي للتمني. ومعروف أن التمني لا يقتصر على الحرف "لو" فحسب، بل يشترك معه في معنى التمني حروف أخر من مثل "ليت" و"لعلّ"، كما أنّ "لو" لا تقتصر على إفادة معنى التمني وحده، بل تجاوزه إلى معانٍ أخرى مثل: الوصلية؛ أي أنّ لو في هذه الحالة حرف يؤدي وظيفة الوصل، ويفيد التقليل كقوله -ص- تصدقوا ولو بشق تمرة. كما تفيد "لو" معنى الشرط الممتنع جوابه لامتناع شرطه نحو: "لو اجتهدت لنجحت، وقد تفيد التعليق في المستقبل فترادف "إن" الشرطيّة نحو: "لو تزورني أكرمُك". وتفيد العرض نحو "لو تحدثنا قليلاً"، وقد تأتي بعدها الفاء السببية نحو: "لو تُكافئنا فَنَسْعَد"، كما تفيد المصدرية، وهي بهذا ترادف "أنْ" المصدريّة، ويؤول ما بعدها بمصدر يعرب حسب موقعه في الجملة، وأكثر وقوعها بعد "ودّ" نحو: أود لو تزورني([2]).

والحقيقة أن "ليت" أينما وردت حرف تمنٍ، ونصب، لكنها قد تغادر النّصب إذ وليتها أنّ، ويصبح الاسم والخبر لأنّ، وتسد أن وجملتها محل اسم وخبر ليت([3]).

([1]) انظر طوقان، فدوى: الديوان: ص ٢٤٣، ٣٣٧، ٣٤٧، ٣٤٨، ٣٥١، ٣٥٥، ٣٦١، ٣٧١: ٤٣٢، ٤٥٨، ٥١٧ .. الخ.

([2]) انظر يعقوب، إميل بديع، معجم الإعراب والإملاء، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٣، ص ٢١٦. وانظر فليح، أحمد: في الأدوات النحوية، المركز القومي للنشر، ط١، إربد، ٢٠٠١، ص ١٣٩.

([3]) انظر يعقوب، إميل بديع، ص ٢١٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وأشير إلى أن تقسيم الكلام إلى أساليب إنشائية وأخرى خبرية انطلاقاً من معيار احتمال الكلام الصدق والكذب، وإمكانية أن يقال لصاحبه إنه صادق أو كاذب، أو عدم إمكانية ذلك أمر تعوزه الدقة، ولا يعبر عن جميع الأساليب الإنشائية، وإن عبر عن بعضها. وقد أكّد النحاة القدماء والمحدثون على هذا المعيار، يقول أحد النحاة المحدثين: "إن الكلام إن احتمل الصدق والكذب لذاته، بحيث يصح أن يقال لصاحبه إنه صادق أو كاذب سمي كلاماً خبرياً؛ والمراد بالصادق ما طابقت نسبة الكلام فيه الواقع، والكاذب ما لم تطابق نسبة الكلام فيه الواقع. وإن كان بخلاف ذلك، أي لا يحتمل الصدق والكذب لذاته، وما لا يصح أن يقال لقائله إنه صادق أو كاذب، لعدم تحقق مدلوله في الخارج وتوقفه على النطق به، سمي كلاماً إنشائياً"(١). وأود أن أشير أيضاً إلى أن الإنشاء غير الطلبي- بخلاف الإنشاء الطلبي- يمكن أن يوصف بالصدق أو الكذب إما لذاته أو لمبالغة ملحوظة ومعهودة عند صاحبه، ويتجسد هذا في صيغ المدح، والذم، وكم الخبرية، فهذه الأساليب أصلاً أساليب خبرية تحوّلت عبر تنميطها في صيغ ثابتة إلى أساليب تبدو إنشائية. وإلى هذا الملمح يشير أحد الدارسين المحدثين فيقول: "والإنشاء غير الطلبي ما لا يستلزم مطلوباً ليس حاصلاً وقت الطلب. ومن هذا القسم الثاني أفعال المقاربة، وأفعال التعجب، والمدح والذم، وصيغ العقود، ورُبَّ، وكم الخبرية وغير ذلك. والبلاغيون لا يكادون يلقون بالاً إلى القسم الثاني، لقلة المباحث المتعلقة به؛ ولأن أكثره في الأصل أخبار نُقّلت إلى معنى الإنشاء"(٢).

---

(١) هارون، عبد السلام، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مؤسسة الخانجي بمصر، مكتبة المثنى ببغداد، مطبعة السنة المحمدية، ١٩٥٩ ص ١٣.

(٢) المرجع نفسه: ص ١٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقد تنبه نحوي محدث حصيف إلى ما أشرتِ إليه فاحترز في تعريفه الجملة الخبرية، فعبر عن ذلك بقوله: وهي الجملة التي يكون معناها صالحاً للحكم عليه بأنه صدق أو كذب، من غير نظر لقائلها من ناحية أنه معروف بهذا أو ذاك"([1]). ومن خلال هذه الإضاءة الجميلة. يمكن أن يضيق التعريف قليلاً؛ ليخرج من دائرته المتحدث وما اشتهر به من صدق أو كذب، ليكون النص وحده بمعزل عن قائله هو المحكوم عليه بالصدقية أو عدمها.

غير أننا نواجه مشكلة أخرى تتمثل في مدى مطابقة مضمون الجملة الإنشائية (لا سيما غير الطلبية) للواقع الذي تشير إليه إن كان ثمة مرجع لها تشير إليه. ونلاحظ أنّ ثمة قيداً لهذا الواقع، ويتمثل هذا القيد في عدم وجود واقع دلالي حقيقي بمعزلٍ عن صورته اللفظية، ومثال ذلك التعجب، فما أتعجب منه أنا قد لا يكون مثيراً للعجب بالنسبة لشخص آخر، وهكذا، فالأمر غير موجود ولا يشكل ظاهرة عامة متجسّدة فكرياً أو عيانياً أو وجدانياً قبل النطق بالجملة، بمعنى أنّ المدلول لا يظهر للوجود إلا بظهور الدال، وهذا قيد لعمري جيد، ويجعل التعريف أكثر قدرة على الجمع بين المفردات الداخلة تحت لوائه، ومن ثم استيعابها، ولعل عباس حسن قد أصاب حين عرّف الكلام الإنشائي قائلاً: "وإن كان بخلاف ذلك، أي لا يحتمل الصدق والكذب لذاته، ولا يصح أن يقال لقائله إنه صادق أو كاذب، لعدم تحقق مدلوله في الخارج وتوقفه على النطق به، سمي كلاماً إنشائياً"([2]).

([1]) حسن، عباس: النحو الوافي، ص ١/٦٣٥.
([2]) هارون، عبد السلام: الأساليب الإنشائية، ص ١٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولعل أهم ما يمكن أن يقال في أمر التمني من الناحية الدلالية هو دلالته على الاستحالة أو البعد[1]، والبعد يعني الممكن في عُسر [2].

وللتعرف على دلالات أسلوب التمني بالحرف "لو" سأورد جملة من الأمثلة، مشيراً إلى أنني لم ألمس فروقاً دلالية بين التمني "بلو" وغيرها من الأدوات مثل "ليت" وهي أم باب حروف التمني[3]، مع وجود فرق بينهما من الناحية النحوية، يتمثل في كون "لو" حرف معنى لا محل له من الإعراب، ولا أثر إعرابي له فيما بعده، في حين يعمل "ليت" في جملته فينصب الأول ويرفع الثاني، وهو مختص بالدخول على الجملة الاسميَّة، أما "لو" فمختصٌ بالدخول على الجملة الفعلية، ولهذا يرى فريق من النحاة أن الحرف "لو" إذا دخل على الجملة الاسميَّة المصدرة بأن المتبوعة بمعمولها تفقد اختصاصها على خلاف في ذلك، إذ يرى آخرون تقدير فعل محذوف بعد "لو" وقبل أنّ والفعل المقدّر "ثبت"، ولهذا يقدرون قوله تعالى: "ولو أنهم صبروا حتى تخرج إليهم لكان خيراً لهم بالتالي: "ولو ثبت أنهم آمنوا، ولو ثبت أنهم صبروا... "[4].

أما فيما يتعلق بالفروق الدلالية بين التمني "ليتش" وبينه "بلو" فيتمثل في أن "لو" التي للتمني- لأن ثمة وظائف أخرى "للو" غير التمني[5] -لا تكون إلا حيث يكون الأمر مستحيلاً، أو في حكم المستحيل، نحو قوله تعالى عن يوم القيامة: "... يومئذ يود الذين كفروا أو عصوا الرسول لو تُسوَّى بهم الأرض..."[6] في حين هو بباقي الأدوات الرغبة

---

(1) حسن، عباس: مرجع سابق: ص ٦٣٥/ ١.
(2) هارون، عبد السلام: مرجع سابق، ص ٥٧.
(3) المرجع نفسه: ص ١٧.
(4) حسن، عباس: مرجع سابق، ص ٤٩٩/ ٤.
(5) المرجع نفسه: ص ٥٠٢-٢٠٣/ ٤ وانظر يعقوب، إميل بديع: معجم النحو والإعراب ص٢١٥-٢١٦.
(6) المرجع نفسه: ص٥٠٣/٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في تحقق أمر محبوب؛ سواء أكان تحققه ممكناً أم غير ممكن، ولا يصح أن يكون في أمر محتوم الوقوع، كقولنا: ليت غداً يجيء(١).

وبعد هذه التقدمة بين يدي التمني، وبعد ملاحظة كثرة التمني "بلو" بالقياس إلى أدواته الأخرى مثل ليت، وهل، ولعل، وهلاّ، والاّ، ولولا ولو ما... الخ(٢). سأحلل بعض الأمثلة المختارة للتمني بلو، ومن هذه الأمثلة قول الشّاعرة من قصيدة لها بعنوان "هل تذكر"؟:

لقاؤنا ودربنا الأرحب ... وشاطئ النهر

والعش في حديقة الزّهر ... وحارس الحديقة الطيب

والمقعد الأخضر ... هل تذكر!!

وفي إنجذاب تلتف روحانا ... على عناق شغف ملتصق

لا ينتهي ونشتهي ... لو حجرتنا ربّه الحبّ، ونحن فوق المقعد الأخضر

قلباً إلى قلب فلا نفترق ... هل تذكر؟(٣)

وأول ما يشدنا في هذه القصيدة تأخير صيغة الاستفام، وتحويلها من صيغة لها الصدارة في جملتها إلى صيغة يتصدرها المفعول به "لقاؤنا" الذي صار مبتدأ، وكان يمكن أن يكون مفعولاً مقدماً، وليس مبتدأً كما ورد في النص، ومن ثم حُصرت صدارة الاستفام في جملة فرعية جاءت خبراً للمبتدأ. وقد أجاز جمهور النحاة مجيء الخبر جملة

---

(١) المرجع السابق، ص ٤/٣٧٠ و ١/٦٣٥.
(٢) انظر هارون: عبد السلام: مرجع سابق، ص١٢.
(٣) طوقان، فدوى، الديوان، ص١٥٧-١٥٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إنشائية باستثناء النّداء- وقد خالف ابن الأنباري وبعض الكوفيين، فمنعوا الإخبار بالجملة الإنشائية إلا على تقدير القول([1]).

غير أننا هنا نصطدم بواقع لغوي يوحي بالاشتغال، وهو رفع (لقاؤنا) مع وجود فعل متأخر، لكن هذا الفعل لم ينشغل بضمير ذلك الإسم المتقدم، والحقيقة أن الشاعرة لو شغلت الفعل "تذكر" بضمير "لقاؤنا" لوجب عليها نصب "لقاؤنا"([2]) لتصير "لقاءنا"، ومن هنا، فإن حذفها للضمير المفعول به في "تذكر" مقصود منه الإخبار بالجملة الإنشائية، والابتداء باللقاء، وغيره من الأشياء الأثيرة على نفسها.

وقد أردت من هذه التقدمة الإشارة إلى تسلُّط مشاهد تلك الربوع التي قضت فيها أجمل أيام حياتها، وأحبها إلى نفسها فحصرت مبتدأ بين فعلين: الأول يطلبه بحكم تعديه وحاجته للمفعول به وهو تذكر الوارد في العنوان: هل تذكر، والثاني: في نهاية المقطع مسبوقاً "هل" التي يمتنع عمل الفعل بعدها فيما قبلها، كما يمتنع نصبه على تقدير فعل محذوف، وذلك لأن الفعل المشغول (المحذوف مفعوله الضمير) جاء بعد أداةٍ لا يعمل ما بعدها فيما قبلها، فلا يفسّر محذوفاً([3]). وإنما جاء التعبير الشعري بهذه الصورة التي هو عليها، نظراً لسطوة هذه المشاهد عل وجدانها وإمساكها بتلابيب شعورها، فصار صدراً لفظاً ورتبة، وكان يمكن أن يكون صدراً لفظاً لا رتبة.

وبناءً عليه فإن اللقاء هو الرباط الآسر الّذي يجمعها بالمكان الذي حرصت على تصوير زواياه وأفنائه كلها، كما تجمعها بمن عمروا هذا المكان أيامٌ غابت ولا تزال

([1]) هارون، عبد السلام: مرجع سابق، ص ٣٥ وما بيدها.
([2]) انظر المرجع نفسه: ص ٧٠ وما بعدها.
([3]) انظر المرجع نفسه: ص ٧٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

حاضرةً في وجدانها طازجةً في مخيلتها لا يمكن أن تسمح لها بالإفلات من ذاكرتها والهروب إلى عالم النّسيان، والدليل على ذلك أنها رغم علمها بأن عودة تلك الأيام من المستحيل؛ لأن الزمن لا يعود إلى الوراء، فإنها تتمنى لو أنها ومن شاركها سحر ذلك الزمن وعذوبته تحوَّلا إلى تماثيل حجريَّة لا تقوى على الفراق ولا تُحسه، فجاءت صيغة التمني "بلو" وهي أقرب إلى طلب المستحيل، أو طلب الممكن العسير نواله من طلب الممكن اليسير تحقيقه، ملبيةً لحاجتها النفسية ومتناغمةً مع حرارة الذّكرى وألم الفَقْد.

ومن صيغ التمني "بلو" التي أدت هذا الغرض قول الشاعرة من قصيدة لها بعنوان "الصدى الباكي، قولها: شاعري، لا تقسُ في عتبك، لا تظلم وفائي.

أنا حسبي قسوة الدنيا وإعنات القضاء([1])

– – –

لو تراني والهوى يصرخ في روحي الأسير

وأنا أشدو بأشعارك في الليل الكبير.

– – –

رحمة يا شاعري، وانظر إلى أصداء روحي

إنها في شعري الباكي استغاثات ذبيح([2]).

السياق العام للقصيدة هو دفع الشاعرة تهمةً توهمها معاتبها، وتبدو الشاعرة حريصة كل الحرص على دفع هذه التهمة ، وتتمثل هذه التهمة في تشكيك المعاتِب المخاطَب بوفائها له، ذاك الذي تحرص كل الحرص على توكيده بكل ما أوتيت من قوة وبلاغة،

([1]) طوقان، فدوى، الديوان، ص ٦٢.

([2]) المرجع نفسه: ص ٦٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتشير الشاعرة إلى أنّ الدنيا والقضاء بما حمّلاها من هموم وابتلاءات قد شغلاها عن كل شيء، إلا عن شاعرها الذي تتوجه إليه بطلب إنصافها وتفهمُّ ظروفها. والشاعرة تهتز وتنتفض لهذا العتاب العذب الذي أشجاها، وحرّك فيها لواعج الحزن والأسى، وتمضي في تأكيد إخلاصها لحبها وتمسكها به بعد أن أساء الظن بها، وخطر ببالـه أنـه لم يكن في حياتها إلاّ طيفاً عابراً أنزوى في عالم النّسيان، فتقول:

أنا لم أنسَ هوى فجرٌ الحاني وشعري

أنا لن أنسَ هوى رفّتْ به أيام عمري

أنا أنسى؟ كيف؟ لا يا حلم قلبي، يا نجيّي

لا، ومن ألفٌ روحينا على الحب النقي(١).

والشاعرة- بالرغم من أنها بلغت المنتهى في حسن الاعتذار، وتبديد سوء الظن- تظل تَشْعر أنّها قد قصّرت في التعبير عن حبها الشّديد للمُعاتِب؛ لذا لا تجد ما يمكن أن يبدّد هذا الوهم الذي سكن في عقل محبها، إلا أن يراها لحظة تلقّيها لشعره العاتب، وهي تشدو بشعره مأسورة في عتمة الليل. وذلك من خلال صيغة التمني. فمرافعات الشاعرة ودفاعها عن نفسها، ودفعها لما أُلصق بها من تهمة عدم الوفاء يقنع من لا يقنع، فكيف بالمحب الأثير، والقلب الذي ألهمها شيئاً من سكينة قلبها المفقودة؟ ومع ذلك، فهي تسعى لاستقصاء جميع جوانب المشهد الاعتذاري، واستغراق مفهوم الوفاء والإخلاص بما يكفي لسد كل ثغرة يمكن أن يتسرب منها الشك؛ لهذا فهي تتمنى لو أن ثمة قدرةً نقلت إليه مشهد انفعالها وهي تتلقى شعره العاتب الذي أثار في نفسها من الأسى والشجن ما أثاره،

---

(١) المرجع السابق: ص ٦٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فشهادة الحال لا شهادة اللّسان هي التي تبرئ ذمة الشاعرة –كما ترى– من أيّ تهمة، وكل اعتذار دون ذلك سيظل قاصراً مهما عظم.

ومن استغراق الصّورة واستقصاء جوانبها أنتقل إلى غرضٍ آخر من أغراض التمني عند شاعرتنا وهو الإقفال بمعنى الوصول إلى إشباع الفكرة بحيث يغدو كل قولٍ بعد ذلك ضرباً من الحشو، يقصر دون بلوغ قفل القصيدة. ويتجلى ذلك من خلال قول الشاعرة في نهاية قصيدتها الموسومة بـ (يوم الثلوج):

الله لو يرجع لي مرّة في عمري المقبل يومُ الثلوج([1])

وتنتهي القصيدة بتمني الشاعرة رجوع يوم الثلوج في المقبل من أيامها. ولأن الشاعرة تعلم أن عودة الزمن إلى الوراء من المستحيلات فقد عبرت عن ذلك بالتمني "بلو". وقبل ذلك كانت قد استهلت قصيدتها بصيغة "ما زال"، وهي صيغة تدل على معنى الاستمراريّة. ويتسلسل مشهد يوم الثلوج كما لو أنه يجري في لحظة كتابة القصيدة، وتتوالى فصوله المملوءة حباً وسعادة لا تُحدّ، ففي ذلك اليوم أغرقت الدنيا عليها من الطمأنينة والحب والهناءة بغزارة توازي غزارة الثلوج التي كانت تلف المشهد بالستّر وطمر آثار خطى الحبيبين وأسرارهما، وتصرح الشاعرة بأنها عاشت في ذلك اليوم منتهى حبّها، وعند هذه اللحظة (لحظة الإشباع) تبدأ الشاعرة بالاستيقاظ من هذا الحلم الجميل على واقع أليم لم تُشر إليه صراحة، غير أنها تركت علامات حذف كثيرة تشير إليه حيث تقول:

وكان حسبي يومها حسبي

([1]) طوقان، فدوى: الديوان، ص ٢٦٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أن رحت أحيا منتهى حبي([1])

وهذه العلامات بالتأكيد تعبر عن حالها بُعيد أن أفلت هذا الحلم الجميل من مخيلتها وداهمها الواقع بمأساويته وثقله، فلم تجد عندئذٍ إلاّ أن تواجه هذا الواقع المؤلم بالأمنيات، فراحت تنشد:

الله لو يرجع لي مرةً في عمري المقبل يومُ الثلوج

وفي هذا المقطع نلاحظ نوعاً من المفارقة بينه وبين مستهل القصيدة حيث قالت: ما زال في نفسي يوم الثلوج أغنية بيضاء.

كما تمثل صيغة التمني على مستوى السطرين الشعريَّين الأخيرين كذلك نوعاً آخر من المفارقة في قولها. لو يرجع... في عمري المقبل، فالرجوع اتجاه إلى الوراء، والمقبل من عمرها يتجه نحو الأمام، ولا يمكن أن يلتقي الاثنان إلا في الرؤى والأحلام والأمنيات، لهذا فقد كانت صيغة التمني حيث ينبغي أن تكون، فهي صيغة مطلوبة فنياً على مستوى المقطع، وموقعياً على مستوى القصيدة، فمكانها ذيل القصيدة، ولو غادرت هذا المكان إلى بداية القصيدة لما تمكنت الشاعرة من استحضار المشهد بتفاصيله كلها المملوءة حيوية وحباً وأشواقاً. ومن الملاحظ أنني لا أهتم كثيراً بالتكرار على مستوى القصيدة الواحدة، فثمة صيغة نحوية كالتمني أو النفي لا تتكرر في القصيدة الواحدة، ومع ذلك لا أقصيها من التحليل والدراسة، وذلك لأن المدونة كلها من أولها إلى آخرها نص واحد، ولهذا قد يفصل بين التكرار والتكرار قصيدة وربما ديوان. وقد يقول قائل إن دراسة كهذه لا

([1]) المرجع السابق: ص ٢٦٥- ٢٦٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

علاقة لها بمبحث التكرار، لأنها- وبكل بساطة- تتناول بعض حروف المعاني، لتسلط الضوء على فاعليتها الدلالية في التركيب الذي وردت فيه، والحقيقة أن في ذلك شيئاً من الصواب، وهذا هو أحد وجهي العملة، أما الوجه الآخر فيتمثل ليس فقط في وظيفة التكرار المتحصلة من وجوده في بيت أو سطر شعري او مقطع أو قصيدة، وتلك هي الوظيفة المباشرة للتكرار، بل يتمثل كذلك في البحث عن تكرارات وصيغ حرفية تشكل سمات أسلوبيّة مائزة على مستوى الأعمال الشّعرية الكاملة (المدونة)، ومن ثمّ فإن تحليل هذه الصيغ الحرفية ذات المعدلات التكرارية العالية بغية الوصول من وراء ذلك إلى تشخيص أسلوبي لغوي معجمي وتركيبي لهذا الشاعر أو ذاك، سيؤدي في نهاية المطاف إلى الكشف عن بصمة أسلوب المنشئ، وسيكشف كذلك عن خارطة توزيعيَّة للسمات الأسلوبية المعجميّة والتركيبية والدلالية وغير ذلك.

والحقيقة أنّ جعل المدونة جميعها ميداناً واحداً للبحث والتحليل أمرٌ يمكّن النصوص من أن يتعالق بعضها ببعض، وهو قفز فوق الجملة التي ظلت مرتكزاً لنحو الجملة مدّةً طويلةً من الزمن حتى عُرف ما يسمى الآن بنحو النص، وهو من إفرازات منظومة المناهج البنيوية التي تنحو نحو لملمة شبكة العلاقات بين عناصر النص من جميع الاتجاهات، بخلاف منظومة المناهج التاريخية التي تعتمد في تحليلها اتجاهاً واحداً، يتخذ من التسلسل النحوي والسردي للأحداث اللغوية وغير اللغويّة منهجاً في البحث عن الدلالة.

وبالرغم مما سبق فإن دراسة التكرار تهتم بالإضافة لما سبق شرحه بالتكرار التعاقبي على مستوى جزء من النّص، ولا تقصيه من حيز الدراسة، ومن الأمثلة الجيدة على هذا

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

اللون من التكرار تكرار الحرف "ليت" حيث تقول الشاعرة في مطلع قصيدة لها بعنوان "تلك القصيدة":

ألا ليتني يا هواي الحبيب عرفتك من قبل تلك القصيدة(١)

ثم تكرارها لهذا المقطع المكون من سطرين شعريين في نهاية القصيدة.

وقبل الدخول في تحليل هذا المقطع أود أن أشير إلى أن معظم قصائد فدوى طوقان ترتبط بقصص حقيقية عاشتها بالفعل، كما أن المعالجة الفنية لهذه القصص لا تُخفي واقعيتها مهما حاولت تذويبها، وطمس معالمها بشيء من غُبار شعرها، فقليل جداً من النبش تحت القشرة الرقيقة يكفي للعثور على كل شيء مستكنٍ تحتها.

وبعد فإن السياق العام للقصيدة التي اجتزأت منها الشاهد السابق يحكي قصة قصيدة كتبتها في حبيب لم تكن قد خبرته حق الخبرة، لذا تزعم أنّ انفعالاتها (أي القصيدة) زائفة وألوانها باهتة، وتصف تلك القصيدة بأنها غلطة، ولدها طيش قديم. والفكرة المحورية في القصيدة أنها- أي القصيدة المغضوب عليها- تحظى بإعجاب شديد من لدن محب جديد، وهذا ما يثير انفعال الشاعرة وحنقها، فتتمنى لو أنها كانت قد عرفت محبوبها الحالي الذي تأكدت من صدق تعلقها به قبل كتابة تلك القصيدة، كما تتمنى لو أن تلك القصيدة تصبح هباءً وتذروها الرِّياح وتختفي من الوجود. ومن المعروف بداهةً أن القصيدة إذا قيلت وانتشرت بين جماهير المتلقين لم يعد بوسع كاتبها أن يعيدها إلى العدم؛ فهي لم تعد ملكاً له كما كانت مشاعر صامتة تجول في أعماقه. ولهذا فقد حاولت الشّاعرة أن تتبرأ من تلك القصيدة، وتعلن أمومتها الكاذبة لها- إذا جاز التعبير، فهي تارة تصفها

(١) طوقان، فدوى: الديوان، ص ٢٦٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بالسخافات، والحماقة، والوهم، وتعبر عن بغضها الشديد لها، وتارة تلعنها أو تبغضها أو تكشف عن زيف انفعالاتها وبلادتها، وزيف ألوانها، وتهم بتمزيقها، ولكن كل ذلك ضرب من العبث أو سدىً على حد تعبيرها، وتذهب إلى ما هو أبعد من ذلك حيث تتمنى لسو أن هذه القصيدة شيء يموت ويُطمر في قاع رمس. والبعد السدلالي الذي يتمظهر من خلال صيغة التمني في قولها:

ألا ليتني يا هواي الحبيب عرفتك من قبل تلك القصيدة

يؤكد أنها لم تفلح في إقناع حبيبها- سواء أكان واقعياً أم ذهنياً- بالرغم من كل محاولات رجم القصيدة بالزّيف والسَّذاجة وغير ذلك، ويؤكد ذلك إعجاب المعتذر له (المحبوب المخاطَب) الشديد بالقصيدة، ومن خلال وصفه إياها بمكر لذيذ أنها أجمل أشعارها وألطفها، وعندئذٍ تتيقن الشاعرة من عدم جدوى اعتذارها، فتستسلم معلنةً أمنيتها التي ختمت بها القصيدة، وهي معرفة حبيبها الأخير قبل كتابة قصيدتها وغلطة عمرها.

ولو أنعمنا النّظر في الصيغ المجاورة للتمني "بلو" جيداً، لوجدناها تشتمل على صيغ حرفية أخرى، منها الهمزة مقرونة "بلا" وهما مركب واحد يفيد العرض، كما تشتمل على النداء بأداة البعد الفاصلة بين اسم ليت وخبرها، وهذا التركيب اللغوي يناظر تماماً البنية الوجدانية، والحالة الشعورية التي تنتاب الشّاعرة، وبه حققت الشاعرة قدراً كبيراً من التناسب بين البنية اللغوية والبنية المضمونية، فالمحبوب بعد إدراكها أن اعتذارها لم يغير من أمره شيئاً صار بالنسبة لها بعيداً أكثر من ذي قبل، ولهذا استخدمت أداة النداء الياء دلالة على البعد، والياء، كما هو معروف، تدل على البعيد والقريب، لكنها في الوقت نفسه لا

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يستعاض عنها في نداء البعيد، ولأن هذا البعد ربما يؤذن بحالة من حالات الانفصال بين الحبيبين، فقد جاء النداء في موقع الفصل بين اسم ليت وخبرها، وهما في الأصل متصلان.

وتجدر الإشارة إلى أن ثمة أساليب شرطية تتضمن أدوات شرط كلو مثلاً، وتفيد معنى التمني كقول الشاعرة من قصيدة لها بعنوان "لا مفر":

لو اني رجعت صغيرة، لحَولت مجرى حياتي، لغيرت خط اتجاهي، وحررت ذاتي.

لو إنّي رجعتُ صغيرة، لو اني رجعت وملء يديه، تجارب عمري وخبراتيه، وما لقنتني الحياة الكبيرة...

لعدت برغمي لأخطايته، ونفس حماقاتيه.

والحقيقة أن هذه العبارة الشعرية تكررت عبر القصيدة السابقة أربع مرّات، وهي وإن كانت تتضمّن معنى التمّني، إلا أنها في حقيقة الأمر شرطية تفيد امتناع الجواب لامتناع الشّرط، لأن رجوع العمر إلى الوراء ممتنعٌ حصوله، ولهذا فالجواب، وهو تصحيح مسيرة الحياة ومواجهة الأخطاء الماضية بشكل مختلفٍ عما حصل، لم يحدث، ولكن رجوع العمر إلى الوراء ليس هو السبيل الوحيد لتصحيح مسيرة الحياة، ومواجهة استحقاقات ما اقترف الإنسان من أخطاء بحق نفسه أو بحق غيره؛ لذا فالجواب غير ممتنع حصوله من النّاحية النظرية، وهو ممكن بوسائل أخرى غير عودة العُمر إلى أيام الصبا والشباب، وهي شرط مستحيل ممتنع، فبالعمل الجاد والمثابرة والإفادة من أخطاء الماضي يمكن تصويب مسيرة الحياة وتقويم اعوجاجها. ومما تقدم يتبيّن خطأ التعبير الشائع بين المعربين وهو: "أنها حرف امتناع لامتناع"؛ يريدون: أنها حرف يدل على امتناع الجواب لامتناع الشرط،

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وإنما كان هذا خطأ لما تقدّم، من أن امتناع الشرط لا يستلزم امتناع الجواب، فقد يستلزمه، أو لا يستلزمه طبقاً للبيان السَّالف، إلا إن كان غرضهم أن ذلك الامتناع هو الكثير الغالب"([1]).

والصواب أنه حرف يدل على ما كان سيقع في الماضي لوقوع غيره في الماضي،([2]). ومن هنا فإن تكرار هذه الصيغة الشرطية "لو اني رجعت صغيرة"، يخرج من دائرة التمني من الناحية النحويّة الوظيفية التي تجرد "لو" من الجواب في حالة كونها للتمني، أو توجب حذفه على الأقل، والنتيجة واحدة عندئذٍ يعضدها السياق الدلالي العام للتجربة، لا سيما إذا ما استحضرنا في الذهن شيئاً عن طفولة فدوى طوقان التي شكّلت لها عقدةً في حياتها فيما بعد، بسبب ما لاقته من أسرتها المحافظة، ومن أخيها يوسف الذي كان يتمتع بقبضتين حديديتين كانتا اللغة الوحيدة التي يخاطب بها الآخرين([3]).

والشاعرة في حقيقة الأمر تكرر في أجوبة "لو" عزمها على تحويل مجرى حياتها وتغييره، ثم تعود مرة أخرى لتشكك في أنها لو رجعت صغيرة لاستطاعت أن تبدل مصيرها، ثم تخرج من هذا الشك لتؤكد أنها ستعود برغمها لأخطائها ونفس حماقاتها على حد تعبيرها. وهذا ربما يوحي أنها تؤمن بقوة جبرية تأتينا من الخارج، غير أنها تصرح بخلاف ذلك حيث تقول: "لا أومن بجبرية تأتينا من الخارج، وإنما الجبرية تكمن في داخل الذات، هي جزء لا ينفصل عن النفس، ومن هنا مأساة وجودنا الإنساني"([4]). وهنا، نتوقف عند اختيارها شرط "لو" بعودتها صغيرة، لتغيير مصيرها الذي آلت إليه، ثم إيمانها

([1]) انظر حسن، عباس: مرجع سابق، ص ٤٩٣/ ٤.
([2]) المرجع نفسه والصفحة نفسها.
([3]) حلاوة، نوال: حفل تأبين الشاعرة: ص١٠ .
([4]) طوقان، فدوى: الديوان ص ٢٧٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بأن هذا المصير لن يتغير أو يتحرك يمنةً أو يَسْرة قيد أنملة، ثم إنكارها أن يكون هذا قدراً محتوماً مفروضاً عليها من قوة خارجية (الله)، فإذا كان الأمر كذلك، فما مصدر تلك الوالحة التي يُشتم منها تمني عودة الصبا بدليل حذف شرط لو وجوابها؛ إذْ سدّت مكانهما إنّ واسمها وخبرها؟ وهذه الأخيرة تلغي اختصاص لو على رأي بعض النّحاة، "إذ يرى هؤلاء أنها فقدت اختصاصها الشرطي لصالح التمني، وأن المصدر المنسبك بعدها من أن مع معموليها مبتدأ خبره محذوف، تقديره: ثابت،... أو نحو هذا مما يناسب السياق(١). والذي يزكي معنى التمني في "لو" الشرطيّة عدم حرص الشاعرة على تعليق الجواب بشرطه، فعودة الصبا نحو الشرط ليس من أجل تحقيق الجواب، أو تعليقه به، والدليل على ذلك، مجيء جواب الشرط جملة إنشائية استفهامية تثير الشك حول إمكانية تحقيق الجواب، تمهيداً لنفي تحققه البتة، فهي تقول: "لو اني رجعت صغيرة... أأملك تغيير مجرى حياتي، وتحرير ذاتي؟" ثم تشير بعد ذلك إلى أن تغيير مجرى حياتها غير وارد وأن ما كان لا بد كائن، وقد جاءت جملة الشرط الإنشائية غير المقترنة بالفاء لتلبي هذه البنية العميقة في قولها: أأملك.. وهذا واجب في الهمزة دون بقية أدوات الاستفهام التي يجوز فيها الوجهان(٢).

ونظير ما سبق قول الشاعرة من قصيدة لها بعنوان "هزيمة مكتوبة" وقد كتبتها عام ١٩٦٠:

"ولو أنك كفّرت، أو أنا كفرت، بين الأسى والدموع

ولو فتحت راحة العفو كوّة

---

(١) حسن، عباس: النحو الوافي ص ٤٩٩/ ٤.
(٢) انظر هارون، عبد السلام: مرجع سابق، ص ١٨٩– ١٩٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقمنا نطل على الدرب درب- الرجوع

فماذا سنبصر؟' (١).

ومثله كذلك قولها من قصيدة لها بعنوان "قصيدة إلى صديق غريب":

لو أن طريقي إليك كأمس، لو ان الأفاعي الهوالك ليست، تعربد في كل درب

لو ان الهزيمة لا تمطر الآن أرض بلادي، ولو...، ولو.. إلخ، لكنت إلى جنبك الآن'(٢).

وكل هذه الأمثلة تشترك في بنيتها اللغوية من حيث مجيء لو متلّوه بأن ومعمولها، الأمر الذي يفقدها اختصاصها الشرطي على رأي بعض النحاة كما بينت من قبل، فضلاً عن أن "لو" التي للتمني لا تتطلب جواباً، وإن فُهم الجواب من السياق فهو محذوف، ومن هنا نستطيع أن نلمح إشراب لو الشرطية معنى التمني، لا سيما وأن صيغة جمل جواب الشرط الافتراضية (صفة للصغيرة قبل تصدير جملة الشرط بأن، وقبل اقتران جملة الجواب بأداة الاستفهام) وهي بهذا الشكل تدل على أمرٍ محبوبٍ وقوعه بغض النظر عن عدم إمكانية ذلك أو عُسْرة.

ومن صور "لو" التي جاءت دالةً على التمني صراحةً قول الشاعرة من قصيدة لها بعنوان "أترك لي شيئاً هذه المرة" حيث تقول:

يكبر في قلبي وحش الحزن

لو يرجعك الزمن اللص إليَّ

لو يسرق مني هذا الحس المأساوي(٣).

---

(١) طوقان، فدوى: الديوان، ص ٢٩٤.
(٢) المصدر نفسه: ص ٣٧٤.
(٣) المصدر نفسه: ص ٥١٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فالسياق العام لهذه القصيدة مائج بالفقد والموت والصمت والغياب، مطعم بأمل وحلم جليدي تمثل بطير أعزل، ثم لا يلبث الحلم أن يذوب عندما يخطر ببالها الزمن اللص سارق الأحلام، وكما نلاحظ هنا تجيء صيغة التمني "بلو" خاتمةً للقصيدة، فلا كلام بعدها البتة، وقد أفادت هذه الصيغة دلالة التكثيف والاختزال؛ فالنص كله منذ بدايته يدور حول فلسفة موضوع الفقد، فلا ديمومة للأشياء، وكل شيء مصيره إلى الفقدان، ثم تفلسف الشاعرة الموت، وتحوله لموت شهي في لحظة حب، وربما كان هذا الموت الموت في سبيل الوطن. وكل هذه المقدمات التي ساقتها الشّاعرة تؤكد قدرتها الكبيرة على التسامي فوق أحزانها الذاتية والاندماج بالمعنى العام للفقد والموت، بعد أن كانت في بعض أشعارها نائحة باكية من أحزانها وخساراتها الخاصة، أما الآن فلم يعد الموت يمثل نهاية الحياة، بل هو طريق الخلود، وبوابة العبور إلى الكرامة والكبرياء، إنه موت من أجل قيمة كبيرة. ولهذا جاءت انفعالاتها وهي تتحدث عن الموت هادئة متزنة، وإن اتشحت بالحزن العميق، فقد أطل من ثنايا هذا الحزن بصيص فرح تمثل بالغبطة وفرح الأعياد وانسحاب الدمع، وهطول المطر بدلاً منه. وإذا ما عرفنا أن هذه القصيدة مستلة من ديوان "تموز والشيء الآخر" الذي كتبته الشاعرة عام ١٩٨٩م، وهذه مرحلة متأخرة بالنسّبة لعمرها الشعري، فمن الطبيعي إذاً أن تنضج أنفعالاتها، وأن تنحسر الذاتية في شعرها لحساب ما هو وطني وقومي.

لكنها مع ذلك تعبر بالمقطع الأخير عن كل ما حاولت إخفاءه أو اختزاله من مرارات وأحزان وأشجان خاصّة، توارت خلف تبسيط الموت، وتقليل حجم المعاناة والألم اللذين

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يسببهما، لتنفجر في نهاية القصيدة بهذا المقطع الكثيف، مخاطبة واحداً من أولئك الذين افتقدهم من الإخوة (عمر أو إبراهيم) أو غيرهما من الأحبة، حيث تقول:

"يكبر في قلبي وحش الحزن

لو يرجعك الزمن اللص إلي

لو يسرق منّي هذا الحس المأساوي"

فالحزن باقٍ والفقدان مُرّ، وتجاوزهما يظل أمنيةً قد لا تتحقق، ومعالجة الموت بهذه الطريقة لعمري تختلف عما ألفناه عندها في دواوينها الأولى من صراخ وألم وانكسار فج تمثل في قولها: "يا موت، يا أعمى العيون، يا غشوم، تخطفهم أحبتي وإخوتي... الخ"، ثم تصل إلى ما هو أبعد من ذلك عندما تعاتب ربَّها قائلةً: "وأنت يا من قيل إنه هناك، دعني أراك، كي أقول إنه هناك". والحقيقة أن هذا التفاوت الواضح في التعبير عن المعاناة بين التعبير الذاتي المباشر وبين دمج الخاص بالعام إنما يعكس تطور التجربة الشعرية ونضوجها.

وفي باب "لو" نعثر على استخدامات كثيرة لها دالةً على المصدريَّة، وتجيء لو مصدرية بعد الفعل ودَّ ومشتقاته. وهنا نتوقف قليلاً عند المغزى من استخدام صيغة المصدر المؤول بدلاً من المصدر الصريح، ولماذا يتم اختيار "لو" دون باقي أخواتها من الحروف المصدرية: "كأن" المخففة من الثقيلة أو "كي"، أو "ما" و"همزة التسوية" عند فريق كبير من النحاة([1]). وقبل الإجابة عن التساؤلات السابقة أشير إلى أن المباني المختلفة تؤدي حتماً معاني مختلفة، وبناءً عليه فدلالة المصدر المؤول مختلفة عن دلالة المصدر الصريح، كما أن دلالة المصدر المؤول بوساطة حرفٍ معين من الحروف المصدريَّة تختلف عن دلالته بوساطة

([1]) حسن، عباس: مرجع سابق، ص ١/١٤٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

حرفٍ آخر من هذه الحروف، إذاً فما معنى العدول عن استعمال المصدر الصريح إلى المصدر المؤول؟

وفي معرض الإجابة عن هذا السؤال والأسئلة السابقة يُشير أحد النحاة المحدثين إلى أن المصدر الصريح لا يدل بنفسه على زمن مطلقاً. ولكن تبقى الدلالة على الزمن ملحوظة، ومستفادة من العبارة الأصلية التي سُبك منها، فكأنه يحمل في طياته الزمن الذي كان في تلك العبارة قبل السبك. أما هو فلا يدل بذاته المجردة على زمن. وبالرغم من هذا لا يمكن إغفال الزمن السابق على السَّبك، وخاصة إذا عرفنا أنّ ذلك الزمن قد يكون سبباً من أسباب اختيار المصدر المؤول دون الصريح"([1])... ولو توصل بالجملة الماضوية، وبالمضارعية، ولا توصل بجملة فعلية أمرية... ولا بد أن يكون الفعل الماضي أو المضارع تام التصرف. ومنها ومن صلتها ينسبك المصدر المؤول الذي يُستغنى به عنهما.. ولا تحتاج "لو" لجواب، وتخلص زمن المضارع بعدها للمستقبل المحض، ولكنها لا تنصبه([2]).

ومن الأمثلة التي وردت في المدونة على "لو" المصدرية قول الشاعرة في قصيدة "لها من ديوانها "أعطنا حباً":

"أهم بتمزيق تلك القصيدة، أود لو أن القصيدة تمسي، هباءً ذرته أكف الرياح

أود لو أن القصيدة شيءٌ يموت ويُطمر في قاع رمسِ"([3])

وتقول كذلك في قصيدة لها بعنوان "رسالة إلى طفلين في الضفة الشرقيّة" من ديوانها "الليل والفرسان" مخاطبة الطفلة كَرْم:

([1]) المرجع السابق: ص ٤١٩/ ١.
([2]) المرجع نفسه: ص ٤١٣/١.
([3]) طوقان، فدوى: الديوان ص ٢٦٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- - -

أود لو أطير يا غزالتي، عبر المدى، أود لو أطير"[1].

وهذه الأمثلة -كما أسلفت- لا تمثل التمني ظاهرياً؛ إذ إن "لو" هنا مصدرية، بمعنى أنه يمكن الاستغناء عنها وعن الفعل الواقع بعدها بعد سبك المصدر وتأويله بمصدر صريح. غير أن ثمة شيئاً يستوقفنا هنا كنت قد أشرت إليه من قبل، وهو اختيار المصدر المؤوّل بدلاً من الصريح أولاً، واختيار "لو" دون سائر الحروف المصدريَّة ثانياً. وقد تبين لي من قبل أن المصدر المؤول يمكننا من رصد الزَّمن، بينما المصدر الصريح حدث مجرد من الزمن؛ إذْ هو يمثل أصل الحدث بشكل مطلق مجرد من أي زمن، وبناءً عليه فإن دلالة الزمن- إذا أفرغنا "لو" من معنى التمني- هي المقصودة من وراء انتقاء المصدر المؤول، والأسلوب كما نعلم في أهم تعريفاته التي سبقت الإشارة إليها في الفصل الأول ضربٌ من الاختيار. فيتضح من خلال صيغة الفعل قبل تأويل المصدر، بالاضافة إلى دور "لو" في تخليص الزمن الماضي والحالي للمستقبل تعلق الشاعرة بالمستقبل. والشاعرة في أمثلتها المتضمنة "لو" المصدرية متعلقة بالمستقبل. وهذا يتناسب مع المرحلة التي كتب فيها ديوان "الليل والفرسان"، ففي هذا الديوان خرجت فدوى من انكسار النكسة حيث كتبت ديوانها "أمام الباب المغلق" إلى أفق أكثر رحابة وانعتاقاً، وإيماناً بالمستقبل والمقاومة والنصر،

---

(1) المصدر السابق: ص ٣٨٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

حيث وصل العمل الفدائي تنظيماً وإعداداً وزخماً إلى مراحل متقدمة. كما أن فدوى نفسها بدأت تكتب شعرها الوطني المقاوم ابتداءً من ديوانها "الليل والفرسان"(١).

وبعد أن تحولت إلى شعر المقاومة، كانت من أبرز الشعراء الذين أعطوا تفاصيل الواقع المعيش مساحة كبيرة في مكنون أفكارهم ووجدانهم، فعبروا بالتجربة الحيّة عن ذلك بروح الالتزام والمسؤولية (٢)، فبعد النكبة الثانية سنة ١٩٦٧ تحولت فدوى من "تمام الانقطاع" إلى "شبه تمام الاتصال" كما قال علماء البلاغة(٣). وبخصوص هذا الديوان "الليل والفرسان" يقول أحد الدارسين: "وإذا كان الليل عند سواها هو العشق والتجلي وفرسانه العشاق والسمار، فالليل عندها هو الاحتلال البغيض الذي اغتصب وطنها فتحدته بفرسان المقاومة في "الليل والفرسان"(٤).

إذاً ثمة دلالة وراء التعلق بالزمن المقبل "المستقبل" لغوياً له ما يوازنه دلالياً وعملياً من تحدٍ للاحتلال والليل بفرسان عقدوا العزم على هتك حجبه وأسراره.

أما عن إشراب "لو" المصدرية معنى التمني فيرشحه المعنى المعجمي لكلمة أود التي كررتها الشاعرة مع "لو" في دلالتها على المصدرية، فأود معناها أحب، كما أن ودَّ الشيء بمعنى تمناه(٥)؛ ولهذا فإنني أرى أن معنى التمني حاضرٌ في "لو" المصدرية رغم أن النحاة يجردونها للدلالة على المصدر؛ لأن "لو" والفعل الذي يتلوها يمكن أن يؤولا بمصدر مع استقامة المعنى. ولأن المجال يضيق دون حصر جميع الأمثلة المتعلقة "بلو"، فسأكتفي بما

---

(١) الأسطه، عادل: حفل تأبين الشاعرة، ص ٥١.
(٢) المرجع نفسه: ص ٧٨.
(٣) المرجع نفسه: ص ٩١.
(٤) زغلول، لطفي: حفل تأبين الشاعرة، ص ٦٦.
(٥) إبراهيم أنيس وآخرون: المعجم الوسيط، مادة (ودّ)، ص١٠٢٠/٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تقدم، مشيراً إلى أن ثمة كثرة كاثرة في ديوان فدوى طوقان من صيغ التمني "بلو" و "ليت"([1]).ومن الحروف التي شكلت نسبة حضور تكرارية عالية حرف اللام. وقد حظيت لام التعليل بالنسبة العظمى من التكرار في المدونة، وأكثر ما تقترن لام التعليل بالفعل المضارع منتصبة بأن مضمرة بعدها([2])، غير أنها تقترن بصيغ اسمية كذلك كالمصادر، والموصولات الاسمية مثل ما([3]). ومن صيغ لام التعليل الحداثية في الشعر تلك الصيغة الداخلة على النّاسخ "أنّ". ومعروف أن هذا النّاسخ لا يجيء إلا صدراً للجملة الاسميّة. ولم يصدر حكمي على هذه الصيغة بالحداثية في الشعر الحديث إلا بعد تمحيص وتدقيق لهذه الصيغة في الموروث الشعري، فقد طالعت جملة من المجموعات الشّعريّة والمختارات فلم أعثر على تلك الصيغة البتة([4])؛والحقيقة أنني لم أكتف، بذلك بل شرعت أنقب في ألفية ابن مالك، وشرح ابن عقيل عليها، لعلي أعثر على "لأنّ" في أحد أبيات ابن مالك الألف، فلم أجدها إلا مرّةً واحدة، ولعل ضرورة النظم هي التي الجأته إليها، وقد وقع ذلك في الجزء الأول حيث يقول:

والحذفَ في "نعمَ الفتاةُ" استحسنوا لأنَّ قصد الجنس فيه بيّن([5])

هذا ما كان من أمر "لأن" في الموروث الشعري القديم، أما في الشّعر الحديث والمعاصر فهي دارجة وشائعة بكثرة؛ لهذا فهي صيغة حداثيّة بامتياز وشحيحة إلى حدّ

([1]) انظر طوقان، فدوى، الديوان: ٢٦٩، ٣٤٠، ٣٤٧، ٤٦١، ٥٢٦... الخ.
([2]) انظر ابن هشام: مرجع سابق، ص ٢٣٤، وما بعدها.
([3]) المرجع نفسه: والصفحة نفسها.
([4]) انظر المعلقات السبع وديوان النابغة الذبياني، وديوان جميل بثينة، ومختارات فخر الدين قباوة في كتابيه: المورد النحوي والمورد النحوي الكبير، وديوان امرئ القيس. .
([5]) انظر ابن عقيل، شرح ابن عقيل، ص ٤٨١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الندرة في الموروث الأدبي. ومن أمثلة مجيئها عند شاعرتنا من قصيدة لها بعنوان مطاردة، لغرض خلق المفارقة من خلال تكرار أسباب يترتب على وقوعها عكس ما ترتب، قولها:

"لأنّكِ عارية القلب والوجه عارٍ بدون قناع

لأنك لا أنتِ حوت، ولا أنت ثور صراع

لأن حروفك عمدها الصدق فاغتسلت من ركام الوحول

لأنك أنتِ، لأنّك أنت الحزينة

تظلين عزلاء في غابهم

لأنك عارية القلب في ليل هذا الضياع

لأنك أنت الحزينة

تظلين في غابهم أنت وحدك كبش الفدا في الصراع"([1]).

ونلاحظ بادئ ذي بدء أن "لأن"، التي سبق وأن وصفتها بأنها صيغة معاصرة ونادرة في الشعر القديم، قد تكررت ست مرّات في مساحة نصيَّة صغيرة وضيِّقة، كما نلاحظ أيضاً تقدم "لأنّ" وجملتها، وهي جملة مفسِّرة لجملة تظلين، بالرغم من أن حقّ المبهم أن يتقدم على المفسِّر؛ ولهذا أخر العرب التمييز؛ لأنه يفسِّر ما سبقه من إبهام؛ فهو لبيان ما قبله من إجمال([2])، ولا يجوز تقديم التمييز على عامله مطلقاً، وأشار ابن مالك إلى أنه يجوز تقديم التمييز على عامله إن كان فعلاً متصرفاً، يقول:

وعاملَ التمييزِ قدِّم مطلقاً والفعلُ ذو التصريف نزْراً سُبقا

([1]) طوقان، فدوى: الديوان، ص ٤٩٧– ٤٩٨.

([2]) انظر ابن عقيل: مرجع سابق، ص ٦٦٩/١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وأجاز الكسائي والمازني والمبرد تقديمه على عامله المتصرف، أما سيبويه فقد منعه في كل الحالات([1]).

ومن هنا فإن أهمية "لأن" في نسيجها اللغوي تبرز من جانبين، الأول: تكرارها، والثاني: تقديمها، والتقديم كما التكرار كلاهما يشفّان عن إلحاح دلالي للمتقدم أو المتكرر ينعكس في صورة تعبير لغوي، وقد مر بنا من قبل إشارة النحاة إلى أغراض التقديم حيث أشار ابن جني في حديثه عن المفعول إلى أن العرب إذا تظاهرت لهم العناية في شيء قدموه، وكذلك سيبويه، كما تتعاون العناصر والمستويات اللغوية نحوية كانت أو صرفية أو صوتية في تحديد الدلالة([2]).

أما عن لام التعليل فلم يصنّفها كثير من النحاة ضمن الأدوات الناصبة خلافاً للكوفيين([3]). وهي تدخل على الفعل والاسم والموصول الاسمي (ما) ([4])، كما أنها لم تتقدم على الجملة المفسَّرة المعلَّلة في أمثلة ابن هشام كثيراً([5]).

والسياق العام لهذه القصيدة غير واضح لغياب مرجع الضمير الكاف سواء في النص أو العنوان، وغياب مرجع الضمير "النون" في تظلين، لكن ثمة إشارات يمكن أن تساهم في كشف شيء من إبهام السياق في هذه القصيدة. ولعل أول هذه الإشارات مجيء القصيدة بعد قصائد مهداة إلى بعض المجاهدين الشهداء وإحياء ذكرى حرب ١٩٧٣، الأمر الذي يُسوِّغ عودة الضَّمير على الأرض الوطن فلسطين، فحرب ١٧٩٣ وضعت حداً للحروب

([1]) المرجع السابق: ١/٦٧٠.
([2]) انظر أبو شريعة، عبد القادر وآخرون، علم الدلالة والمعجم العربي، دار الفكر للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٨٩، عمان، ص ٣٣-٤٤.
([3]) ابن هشام، مغني اللبيب ص ١/٢٣٢.
([4]) المرجع نفسه: ص١/٢٣٥.
([5]) المرجع نفسه: والصفحة نفسها.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

العربيَّة المشتركة بعزل مصر عنها، أما ضمير الجماعة "هم" فربما يعود على العرب عامةً، فالأرض صارت بالنسبة لكثير منهم كبش الفدا، يفتدون بها بدل أن يفتدوها، فهي تصرخ من قاع معبدها طالبةً فداءها، غير أنهم صيروها كبش الفداء، ولا حاجة للشاعرة بالتصريح لأن المخاطبة (فلسطين) حاضرةٌ عياناً وحلماً، بدليل كون ضميرها حاضراً مخاطباً، والمتهمون الأبرياء لا يصغون فهم غائبون، رغم حضورهم؛ لذلك جعلت ضميرهم جمعاً غائباً، فلا حاجة لذكرهم. ولعل السنة التي كُتب فيها هذا الديوان قد مثلت بداية النّهاية للتضامن العربي في أبسط صوره، إذا ما علمنا أن هذا الديوان أُنجز سنة ١٩٨٩؛ أي قبيل التسعينيات؛ وهي المرحلة الحاسمة في نهاية العمل العربي المشترك التي تمثلت بغزو العراق للكويت، ومن ثم التدخل الأجنبي الصريح في الوطن العربي.

وإذا ما تركنا كل ما يحف بالنّص وانتقلنا إلى بنيته اللغوية لنتعرف إلى المعاني التي يمكن أن يفيدها حرف اللام (لام التعليل) وهو حرف، بطبيعة الحال كما سبق أن اشرت إليه عند ابن هشام، تضمر بعده أن الناصبة، فالنصب بفعل أن المضمرة، وأن المضمرة والفعل بعدها مصدر مؤول في محل جر باللام- وجدنا هذه المعاني اثنين وعشرين معنى([1]). ويتضح من ذلك أن السياق هو الذي يوجه معنى هذا الحرف وغيره من الحروف؛ ولهذا فإن حروف الجر تتناوب كثيراً، والذي يفرض هذا التناوب هو السياق. فاللام قد تأتي بمعنى "في" كقوله تعالى: "ونضع الموازين القسط ليوم القيامة"، و"لا يجليها لوقتها إلا هو" وتأتي كذلك بمعنى من نحو قول القائل "سمعت له صرُاخاً"([2]).

([1]) انظر ابن هشام: مغني اللبيب ص ٢٣٢-٢٥٤/١.
([2]) المرجع نفسه: ص ٢٣٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والذي يبدو منسجماً مع سياق النص كما تم بيانه من قبل أن الشاعرة عبر تكراراتها الستة "للاّم" و"انّ" و"الكاف" إنما أرادت شد النص كله إلى بؤرة واحدة هي السّبب الذي تضمنته الجملة المفسِّرة، لتؤكد في الوقت نفسه الجملة المبهمة أو النتيجة، فلا خلاف أبدا على انّ صاحبة الضمير كاف الخطاب ومرجعه قد أضحت عزلاء، وكبش فداء لدى أصحاب الضمير الجمع الغائب (هم)، وهذا لعمري نوع من التناظر بين البنية اللغوية وبنية الخطاب الشعري المستكن تحت سطح اللغة. والعزلة والعقوق اللذان تقبع الشاعرة بين ظهرايهما من قبل الجماعة والمحيط الاجتماعي الذي يشير إليه الضمير "هم" غير منطقيين، وكان يمكن أن يكون السبب منطقياً فيكون العقوق عندئذٍ منطقياً، لكن الشاعرة تقدم أسباباً للعقوق ما أجدرها أن تكون أسباباً للوفاء والفداء، ومن هنا تتشكل المفارقة التي تجسد قبح العقوق، فيصير ذنباً لا يغتفر، ووجهاً قبيحاً لا يُنظر. وعلى هذا النحو صارت بؤرة النّص ومحوره الذي يشد خيوطه كلها إليه، ويجذبها ومعها المتلقي "اللام" وما بعدها.

ولإضاءة بؤرة النص وإبرازها فوق بروزها عمدت الشاعرة إلى التقديم بأنّ، وكان يمكن أن تقول: أنتِ عارية القلب، أنت حزينة... لأنك عزلاء في غابهم، فيصير العراء وكذا الحزن سببه العزلة عن المحيط، وهذا لا يعبر عن حقيقة الوضع على الوجه الذي تاولناه، كما كان يمكن أن تقول: تظلين عزلاء في غابهم... لأنك عارية القلب، لأنك أنت الحزينة، فتصير هي التي اختارت العزلة والعقوق ولم يُفرضا عليها؛ لهذا فالتقديم، أي تقديم السبب على النتيجة ساهم في تجسيد المعنى المراد. وتتضافر حيلة التقديم مع التوكيد، فكما أشرت تبدو الأسباب الموجبة للنجدة والغوث موجبة للعقوق والترك، وهذا يشكل

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مفارقةً تذهل المتلقي، وتجعله في حيرةٍ من أمره في استيعاب هذه المفارقة التي كسرت أفق التوقع لديه، لذلك تجيء صيغة التوكيد "انّ" لتجبر هذا الكسر، وترسخ مرجع الضميّر الكاف (المخاطبة) ضحيةً والضمير "هم" جناةً لا ضمير لديهم سوى ضمير النحو مجازاً.

ولام التعليل وردت بصيغ أخرى غير الصيَّغة السابقة؛ صيغة دخولها على الجملة الاسمية أو الموصولات الحرفية، ومن هذه الصيغ الصيغة الأشهر، وهي دخولها على الفعل المضارع، ويرى ابن هشام أن هذا الدخول أي دخول اللام على المضارع هو دخول لفظي، فهو يقول: "وانتصاب الفعل بعدها (اللام) بأن مضمرة بعينها وفاقاً للجمهور، لا بأن مضمرة أو بكي المصدرية مضمرة، خلافاً للسيرافي وابن كيسان، ولا باللام بطريق الأصالة خلافاً لأكثر الكوفيين، ولا بها لنيابتها عن "أن" خلافاً لثعلب"([1]).

ومن أمثلة لام التعليل الداخلة على المضارع قول الشاعرة:

أتيتُ دربَ العُمر مع قلبي ... أغرس زهرَ العُمرِ في الدربِ

ليغمر الناس بأشذائه ... تنهل في دفقٍ وفي سَكبِ

ليغمر الصحب بعطر الهوى ... فينعموا في فيئه الرَّطبِ([2])

وقولها:

وحين رجعت إليك، رجعت بكل تعطش قلبي، لأنشر ظلي عليك، لأعطيك حبي([3]).

([1]) ابن هشام، مغنى اللبيب، ص ١/٢٣٥.
([2]) طوقان، فدوى: الديوان ص ٤٦.
([3]) المصدر نفسه: ص ١٦٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقولها: أحبَّائي، مسحت عن الجفون ضبابة الدمع الرمادية، لألقاكم وفي عيني نور الحب والإيمان

وقولها:

وها أنا يا أحبائي هنا معكم/ لأقبس منكو جمره/ لأخذ يا مصابيح الدجى من زيتكم قطرة(١).

وقولها:

نمرُ عليه/ لنلمس قسوة أحجاره، لنعرف أي جدارٍ رفعناه-/ نحن وشدناه دون طريق الرجوع(٢).

ومن الحروف التي تكررت على مستوى المدونة حرف النصب "لكن"، وقد تكرر هذا الحرف في مواطن متفرقة كثيرة، وشكل حضوراً تكرارياً جيداً.

و"لكن" في الشواهد التي عثرت عليها في المدونة جاءت مخففةً تارةً وغير مخففة تارة أخرى، ومعروف ما الفرق بينهما في كلتا الحالتين؛ ويتلخص هذا الفرق من الناحية النحوية الوظيفية في أن المخففة ليست من النواسخ أخوات "إنّ" التي تفيد النصب والتوكيد؛ أي أنها حرف غير عامل، وقد تأتي حرف عطف بشروط هي: أن تعطف مفرداً على مفرد، فهي لا تعطف جملة على جملة، وأن لا تكون مسبوقة بالواو، وأن تكون مسبوقة بنفي أو نهي(٣).

---

(١) المصدر السابق: ٣٩٥-٣٩٦.
(٢) المصدر نفسه: ٢٩٤.
(٣) حسن، عباس: النحو الوافي، ص ٦١٦-٦١٧/٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أما إذا اختل شرط من الشروط السّابقة فإنّ "لكنْ" عندئذٍ لا تعدو كونها حرف استدراك وابتداء كلام([1])، ويركز صاحب المغني على الحالة الأخيرة، وهي اقتران "لكنْ" بالواو فيفرد خلافات النّحاة في شأنها عندئذٍ، وتتلخص هذه الخلافات بين اعتبار أحدهما حرف عطف دون الآخر، ومن القائلين بكونها تظل عاطفة في كل الأحوال مع اعتبار الواو زائدة ابن عصفور وابن كيسان، أما اللّذين اعتبرا الواو عاطفة فهما يونس وابن مالك، وفي كل الأحوال تظلان تفيدان الاستدراك من ناحية الدلالة، وتزيد عليها غير المخففة بالإضافة لإفادتها الاستدراك بإفادتها التوكيد([2]).

وبعد هذه المقدّمة بين يدي الحرف "لكن" مخففاً ومشدداً، أنتقل إلى مجموعة من الشواهد الشعريّة للتعرف على أهم المعاني الدلالية التي أفادها من خلال السياق الشعري.

تقول الشاعرة في قصيدة لها بعنوان "من وراء الجدران" من ديوانها "وحدي مع الأيام" مخاطبة السّجن!

لَعنت، سواي أمامك تعنو ... وتخرسها غضبات الطُّغاة

ولكنّ مثلي ستبقى برغمك ... بنت الطبيعة، بنت الحياة([3]).

وتقول أيضاً على لسان رقية إحدى اللاجئات بُعيد النكبة:

وفاضت لواعجها، لا أنيساً ... جريحاً، ولا عبرةً زافرة

ولكن زعافاً من الحقد والبغض ... والضعف والسنقم الغامرة([1])

([1]) ابن هشام، معنى اللبيب، ١/٣٢٢.
([2]) المرجع نفسه: ص ٣٢٢، ١/٣٢٠، وحسن، عباس: النحو الوافي ص ٣/٦١٦، و ١/٦٣٢ وما بعدها.
([3]) طوقان، فدوى: الديوان، ص٨٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتقول من قصيدة لها بعنوان "ندم" من ديوانها "وجدتها" مجيبةً من يسألها لمن تغنين وتشعرين:

"وأخفض الطرف وأبقى على/ صمتي المريب

غامضة لا أجيب

لكنَّ صوتاً ساخراً في ألم/ منبعثاً من قلب جرح النّدم

ينصب في أغواري المبهمة"([2]).

وتقول من قصيدة مطوّله لها بعنوان "هو وهي" من ديوانها "قصائد من رواسب وحدي مع الأيام" على لسان محاورها "هو" مجيباً عن سؤالها إياه عن النّساء:

"هي:- والنساء؟!

هو:- عرفت النساء وليمة لهو/ أعدت لإشباع جوع الجسد/ كرعت هواهن خمراً رخيصاً/ وأدمنتهن شراباً قد فسد، ولكن روحي ظلّ يحوم/ بعيداً كطير أضاع ربوعه"([3]).

وتقول من قصيدة لها بعنوان "تلك القصيدة" من ديوانها "أعطنا حباً" في سياق اعتذارها عن قصيدة لها:

"وألعن تلك القصيدة/ وأمضي أتفّه أبياتها

وألعَنُ زيف انفعالاتها/ وألوانها الباهتات البليدة/ ولكن سُدى"([4]).

([1]) المصدر السابق: ص١١٧.
([2])المصدر نفسه: ص١٨١.
([3])المصدر نفسه: ص٢٢٠.
([4])المصدر نفسه: ص٢٦٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وفي قصيدتها الموسومة بـــ "لا مفر" من ديوانها السابق تقول:

"وما كنت أسلك نفس الدروب؛ دروبي الوعيرة

لو اني رجعت، رجعت صغيرة

ولكنْ، ترى لو رجعت صغيرة

بخبرة أخطائية؛ بخبرة تجربتي الماضية

أأملك تغيير مجرى حياتي وتحرير ذاتي -/ -/ محالٌ محال"(١).

وتقول في قصيدتها "رجوع إلى البحر" من ديوانها "أعطنا حباً" مخاطبةً الأرض:

"وعلى رفيف مروجك الخضراء ضاحكنا الرجاء

الله ما أحلى الرجاء

للتائهين على الطريق، للمدلجين بلا رفيق، قلنا وقلنا

لكن وَهمنا، يا سذاجةَ ما وهمنا

- - -

ولقد مضينا نزرع الأشواق والحب، المنضّر والحنين

لكن علمنا بعد حين، أنا زرعنا، في الملح، في الأرض البوار" (٢).

وفي بكائها على أخيها نمر في قصيدتها "مرثاة إلى نمـــر" مـــن ديوانهـــا "أمـــام البـــاب المغلق" تقول: "يا نمر، يا حبيبنا ويا أميرنا لو أنه/ فراق أعوام حملنا ثقله

لكنه فراق عمر، لكنه فراق عمر"(٣).

---

(١)المصدر السابق، ص٢٧٠-٢٧١.
(٢)المصدر نفسه: ص٣٠٠-٣٠١.
(٣)المصدر نفسه: ص٣٢٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وفي قصيدتها "الفدائي والأرض" من ديوانها "الليل والفرسان" تقول على لسان أحد المناضلين مخاطباً أمّه:

"لا تحزني إذا سقطت قبل موعد الوصول

فدربنا طويلة شقية...

لكنْ يجيء بعدنا الفرح، لا بد من مجيئه هذا الفرح"(١).

أما "لكن" المكفوفة بما فلم أعثر عليها إلا مرة واحدة، وقد جاءت في ديوانها "تموز والشيء الآخر" في قصيدة بعنوان "انتظار على الجسر" حيث تقول الشاعرة:

"على الجسر نحن عطاش/ ولكنما الأردن اليوم يلجمه اللَّيل، لا يتدفق/ لكنما الأرن اليوم ليس يغني' (٢).

وإذا عُدنا إلى ما اتفق عليه النحاة من معاني "لكن" التي لا تبارحها في الأعم الأغلب وجدنا الاستدراك ملازماً لها لا يكاد يفارقها. والاستدراك من الناحية الدلاليَّة له معنى ووظيفة مستمدة من ذلك الانحراف أو الانعطاف عن معنى الجملة السابقة على الحرف "لكن" أحدثته الجملة التالية لذلك الحرف. فهذا الحرف لا بد أن يتوسط بين جملتين كاملتين بينهما نوع من اتصال معنوي، لا إعرابي، بحيث يكون "لكن" في صدر الثانية منهما، ولا يصح في الجملة الثانية المصدرة به أن تقع خبراً- أو غيره- عن شيء سابق على لكن، أما ما ورد من كلام المولدين نحو: فلان- وإن كثر ماله- لكنه بخيل ففيه قول(٣).

---

(١)المصدر السابق: ص٣٩١.
(٢)المصدر نفسه، ص٥٠٩.
(٣) انظر حسن، عباس: النحو الوافي، ص ٦٣٢ و ١/٤٥١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومثل هذا الانعطاف الناشئ عن الاستدراك "بلكن" هو انتقال من عام إلى خاص أحياناً، أو من معنى عام إلى معنى فرعي، وسبب هذا الانعطاف أو العدول عن متابعة الخط الإخباري الصّاعد إلى خط إخباري باتجاه آخر عادلٍ عنه يمنةً أو يسرة، إنما هو ناجم عن وقوع المنشئ تحت ضغط وجداني وشعوري كبير، أو عن عدم دقة في تحديد المعنى المقصود مباشرة نتيجة هذا الضغط الكبير، وهذا الضغط بدوره يساهم في إحداث قطع أو تلوين أسلوبي، يؤدي إلى إضاءة الجملة الأولى بالثانية الواقعة بعد "لكن"، وذلك أنه كان بالإمكان الاهتداء إليها (الجملة الواقعة بعد لكن) منذ البداية، فتمر مرور الكرام، لكنَّ مجيئها بعد "لكن" يؤكد حرص الشاعرة على إبرازها وتأكيد حضورها: إذا كان معنى الاستدراك هو ما تفيده الجملة، أما حين يكون المقصود هو التوكيد فهذا شأنٌ آخر مختلف.

ومن ثم فإن المضيء قدماً في خطٍ صاعدٍ متنام في التعبير الشعري يعكس استقراراً نفسياً ووضوحاً مهيمناً على الرؤيا. أما عندما يتخلل الأسلوب بعض التلوينات كالمزاوجة بين تدفق الإخبار من خلال الجمل الخبرية، ثم انقطاع هذا الإخبار بالأساليب الإنشائية لارتياد آفاق غائمة، والتأمل فيها، ومعاينتها من أبعادها المختلفة عبر بعض مفردات الأسلوب الإنشائي كالاستفهام والتعجب، وغيره، فهذا لعمري بالإضافة إلى علاقته بالمرسل منشئ النص ورؤيته ومفهومه لأفق التلقي المرتبط بإدراكه (المنشئ) مساحاتِ التوقع لدى المتلقي- فهو ذو علاقة وطيدة أيضاً بالمتلقي. وإذا كان المزج بين الأساليب الخبرية والإنشائية يساهم في خلق الأثر الأسلوبي، فإن قسمة الأساليب التعبيرية قسمة حادة بين الخبر والإنشاء أمر غير محبَّب، فبين هاتين الطائفتين طائفة تتوسط بينهما، وتجمع

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بين الطائفتين. وإذا ما تركنا تنوع الأساليب بين الخبر والإنشاء ودور ذلك في حيويّة التعبير ونقله من حالةٍ إلى حالة، فإننا لا نعدم مثل هذه الحركية الناشئة عن انعطافات وتحولات دلالية تنتجها إمكانات لغويّة، كالاستدراك الذي ينزاح بالدلالة الجديدة عن الدلالة السابقة على الاستدراك. وتجدر الإشارة إلى أن الاستدراك بـ "لكن" استدراك مرن وحيوي، فإطار جملتها يتسع ليضم في خبرها جملة إنشائية، ومعلوم "أنه يجوز في خبر لكن أن يكون جملة إنشائية طلبية أو غير طلبية بدون حاجة إلى تقدير القول"([1]).

والحقيقة أن الخبر إن كان جملة إنشائية، فهذا لا يحول دون خبرية الجملة، فمن الممكن أن يقع الوصف جملة إنشائيّة كما في المثال الشهير:

حتى إذا جن الظلام واختلط جاءوا بمذقٍ هل رأيت الذئب قط([2])

وقد تأول النحاة هذا المثال وقالوا إن الجملة الإنشائية مقول للقول المحذوف، وغير ذلك؛ لكنها تظل في نظري جملة وصفيّة، وما ينطبق على الصفة ينطبق على الخبر، وقد قال نفر من النّحاة إن ما يجوز أن يقع صفة يجوز أن يقع حالاً، وإذا كان الأمر كذلك، فإن آخرين من النحاة قد قالوا: إن الحال هي الفاعل في تفريقهم بينها وبين المفعول به، وقالوا أيضاً بأن الحال تسد مسد الخبر، فمن باب أولى أن لا ينسحب قياس الصفة على الحال فحسب بل على الخبر أيضاً.

([1]) انظر هارون، عبد السلام: مرجع سابق، ص ٥٣.

(٢) ابن هشام: مرجع سابق، شاهد رقم (٤٠٥)، ص٢/٨٤٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وهذا أمر تبرره الدلالة فالخبر وصفٌ بكل ما تحمل الكلمة من معنى، والجملة الإنشائية قابلة للتأويل بمعنى خبري، فجملة هل رأيت الذئب قط؟ تعني: جاءوا بمذقٍ ممزوجٍ بالتراب، أو لونه لون الذئب أو... الخ.

وأعود مرة أخرى لأوضح معنى إفادة الاستدراك في إحداث تلوين أسلوبي ذي أثر جمالي، فأضرب المثال التالي: إن القارئ أو المتلقي حين يتلقى نصّاً شعرياً أو غيره خالياً من التنويعات الأسلوبيّة، معدٍ بطريقة نمطيّة عبر متواليات لغوية سردية، تُسلم الواحدة منها للأخرى وتؤدي إليها في يُسر وسهولة، فإنه يشبه في ذلك سائق السيارة على طريق سريع سالك مستقيم، الأمر الذي يجعله مطمئناً خلف المقود غير منشغل بمفاجآت تخفيها عنه تضاريس الطريق، بينما الأسلوب الآخر المتضمن قدراً من الغموض والإبهام الناجم عن تشابك على مستوى البنية اللغوية للنص يشبه قيادة السيارة في منطقة تتخللها بين الحين والآخر انحناءات، وتعرجاتٍ تخفي خلفها آفاقاً مجهولة، وتنذر بوقوع مفاجأةٍ في أي لحظة، الأمر الذي يجعله منشغلاً طوال الوقت بمعالجة الطريق، يترقب ما قد يعرض له من مفاجآت تفرض نفسها، وتجعله في توق لاستكشافها كلمّا شارف تخومها. يقول صلاح فضل: "كان "جون كوهين" على حق عندما تصور لغة الشعر في بنيتها الأساسية المخالفة للغة التواصل اليومي، باعتبار الفرق بينهما يكمن في شكل الحركة واتجاهها، لا في طبيعتها، فيما تَعْمَد لغة الحياة إلى عقد صلة مباشرة بين طرفين متقابلين، تنطلق من المتكلم لتقصد المخاطب، في خط مستقيم متصل، ينجح كلما تفادى الالتواءات واختصر الطريق في خط واحد مباشر، فلغة الشعر لا بد لها من شكل حركي آخر هو على وجه التحديد الشكل الدائري الذي يبدأ من نقطة ما، ثم ما يلبث أن يفارقها ليتم رحلة طويلة لا يلبث

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بعدها أن يعود إلى نقطة البداية، بعد أن يكون قد التف حول الأشياء والأشخاص، ليغمرهم ويحتضنهم ويدخلهم في عالمه عبر مجموعة من أنساق الترجيع الموسيقي، والدلالي والتصويري"([1]).

وفي سياق الاستدراك أريد أن أبين أن هذا السياق كان يمكن أن يشكل أداةً مناسبة لملء الفراغات والفجوات الجانبية المتناثرة على جنبات الخط التعبيري الصّاعد باستقامة بألوان جديدة مختلفة، تكسر حدة المباشرة، تماماً كواحاتٍ تنتشر وسط جغرافيا صحراوية، فتكثر فيها أشكال من الحياة تبدو في سياقها العام مفارقاتٍ جماليةً تفوق القيمة الفنية الحقيقية لهذه الأشكال الحيوية بمعزل عن السّياق العام الذي يحتضنها، لكن الذي حصل بالفعل، أن الاستدراك بـ (لكن) لم يُعد تشكيل تلك الانعطافات وملء فراغاتها بمواد جديدة، ذات فعالية وقدرة على مفارقة السياق، بل جاءت المادة الجديدة لغة ومضموناً من جنس ما سبق. ومختصر القول: إنّ الجملة اللاحقة لـ (لكنّ) جاءت مؤكدة للجملة السابقة عليها، وهذا جائز كما أسلفت من قبل؛ إذْ يجوز أن تأتي "لكن" للتوكيد مع الاستدراك وتأتي فقط للتوكيد، كما أفاد ابن عصفور في المقرّب([2]).

ومن خلال ما سبق من الأمثلة والشواهد التي أوردتها فقد تركّز معنى "لكن" على التوكيد، وتكريس المعنى السّابق عليها في الجملة اللاّحقة لها، ففي هذه الأمثلة يمضي المعنى قدماً في اتجاه واحدٍ إلى الأمام، أمّا ما يتيحه التعبير من انزياحات على صعيد بنية الخطاب الشعري فلم تستثمر جيداً، بل تم تطويعها لصالح الصوت الواحد المهيمن على النص،

([1]) فضل، صلاح: شفرات النص، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط٢، ١٩٩٥، ص٥٩.

([2]) ابن هشام/ المغني، ص ١/٣٢٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المتمثل في صوت الشاعرة ورؤيتها التي أثقلت كاهلها، ومن ثم فقد أثقلت كاهل القصيدة. وبنية الاستدراك في الشعر وغيره بنية تحتمل المراوغة، كما تحتمل دخول مساحات تعبيرّية يختلط فيها الخيط الخطابي بالمضموني بالخيط الفني الجمالي، ومن ثم يختلط الذاتي بالموضوعي والخاص بالعام؛ ليشكلا في نهاية المطاف شعراً يحمل قيماً خاصة تناظر قيم الواقع من غير ضرورة لأنْ تطابقها وتحاكيها.

وسأحاول أن أطبق ما سبق من حديث على بعض الشواهد الشعريّة حتى لا يظل الكلام نظرياً معلقاً في الهواء. وسأبدأ بالشاهد الأول، حيث تقول الشاعرة:

لُعنت سواي أمامك تعنو وتخرسها غضبات الطُّغاة[1]، وهذا لعمري يعادل من الناحية الدلالية قولنا: أنا لا أعنو ولا تخرسني غضبات الطغاة، كما أن قولها: "ولكني سأبقى برغمك بنت الطبيعة بنت الحياة"[2] يكافئ قولنا: أنا لا أعنو ولا أستكين، فأنا بنت الطبيعة وبنت الحياة، فهما؛ أي الطبيعة والحياة تأبيان الاستكانة والهوان.

فالمعنى تم قبل الاستدراك، ولم يضف إليه الاستدراك جديداً، ولو نثرنا البيتين للكشف عن دلالتيهما بشكل أكثر وضوحاً، لوجدنا قولها: "سواي أمامك تعنو" يكافئ دلالياً قولها: أنا لا أعنو، وكذلك "مثلي" في البيت الثاني تكافئ أنا، فيصير المعنى: أنا لا أعنو ولا أذل أمامك، ولكنني سابقى برغمك بنت الطبيعة التي تأبى الذل والانكسار. ولعل الذي برَّر دخول لكن بين الجملتين دون إفادة معنى الاستدراك الحقيقي بل والشكلي هو استخدام سواي في جملة مثبتة، وهذا يكافئ أنا في الجملة نفسها منفية، وكذلك استخدام صيغة "مثلي" بدلالة أنا لتناظر سواي، وكلاهما من الألفاظ الموغلة في الإبهام، التي لا

([1]) طوقان، فدوى: الديوان، ص٩٠.

([2]) المصدر نفسه: ص٩١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تتعرف بإضافة أو غيرها([1]). والحقيقة أن ما ينطبق على غير ينطبق على سوى([2])، مع فارق بسيط بينهما يتمثل في أن غير قد يحذف المستثنى بها إذا فهم من السياق([3])، ويسميه عباس حسن المضاف إليه بعد غير([4]).

ومختصر القول أن "مثل" و"غير" ومثلهما "سوى" ألفاظ موغلة في الإبهام، واللفظ الموغل في الإبهام هو الذي لا يتضح معناه إلاّ بآخر ينظم إليه ويزاد عليه ليزيل إبهامه، أو يخفف من شيوعه، كإضافته إلى معرفة تعرفه أو تخصصه، ولكن الأغلب أنه لا يستفيد التعريف من المضاف إليه المعرفة إلا بأمر خارج عن الإضافة؛ كوقوع كلمة "غير" بين متضادين معرفتين نحو قوله تعالى: ﴿الَّذِينَ أَنعَمتَ عَلَيهِمْ غَيرِ المَغضُوبِ عَلَيهِمْ﴾ ([5]). وكذلك الشأن في كلمة مثل إذا أضيفت لمعرفة بغير وجود قرينة تشعر بمماثلة (خاصة)، فقولنا "مثل محمد" يشمل أفراداً لا عداد لهم، منهم واحد في طوله وآخر في عمله، وثالث في علمه، ورابع في حسنه و... و... وهكذا مما لا آخر له([6]). ومن هنا فإنّ استخدام ألفاظ موغلة في الإبهام في كلتا الجملتين اللتين توسطتهما "لكن" قد أوحى بمعنى الاستدراك في حين كان المعنى لا يبارح التوكيد.

وفي المثال الثاني يتكرر الأسلوب المراوغ الذي يحتمل الاستدراك ظاهراً، لكنه من الناحية الدلالية لا يجاوز التوكيد، والتوكيد فحسب، فاللواعج تفيض وتتبدّى على شكل لا يفارق الأنين الجريح، والعبرة الزافرة، غير أن هوية هذا اللاعج أو هذه اللواعج مبهمة،

([1]) حسن، عباس: النحو الوافي، ص ٢١٦، في حديثه عن "غير" و"مثل".
([2]) ابن عقيل، شرح ابن عقيل، ص ١/٦١١.
([3]) يعقوب، إميل بديع: معجم النحو والإعراب: ص ١٣٦.
([4]) حسن، عباس: النحو الوافي ص ٢/٣٤٥.
([5]) المرجع نفسه والصفحة نفسها.
([6]) المرجع نفسه: ص ٣/٢٥ هامش رقم (٤)..

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فثمة أشياء كثيرة يمكن أن يعبر بها الإنسان عن مشاعره المائجة غير الأنين والعبرة، وربما يكون من بين هذه الأشياء الزعاف من الحقد وهو التعبير عينه الذي استخدمته الشاعرة عامدةً إلى تقديم الصفة الزعاف على الموصوف (الحقد)، والفصل بينهما بحرف الجر من، لأنها تستشعر أن الزعاف صفة مجازية للحقد، وهي تصر عليها، وإذا عدنا إلى تفكيك الجملة ونثرها ثم إعادة تركيبها دلالياً؛ فإنه يصبح لدينا جملتان متكافئتان من الناحية الدلالية أبينهما فيما هو آت:

لقد تضمنت الجملة الأولى أي السابقة على لكن، دخول لا النافية مكررةً، فلم تعد نافية للجنس، بل هي عندئذٍ تفيد العطف مع النفي وتساوي هذه الجملة: وفاضت لواعجها شيئاً آخر غير الأنين الجريح والعبرة الزافرة، "فلا" النافية تعطف معنى على معنى مع نفي كليهما، فيتقرر المعنى شيئاً ثالثاً بينهما، يتحصل من دمجهما معاً؛ كأن يقول قائل: شربت الماء لا حاراً ولا بارداً، فيعني ذلك أن الماء كان وسطاً بين الحرارة والبرودة، أما في هذه الحالة فالاحتمالات شتى لا يحدها حد، فهي من الناحية الدلالية تشير إلى فكرة عامة يمكن تقديرها بشيء، فيصبح التعبير الدلالي المستفاد من العبارة: وفاضت لواعجها شيئاً، غير الأنين الجريح والعبرة الزافرة، فيقف السامع مشدوهاً متسائلاً: ما هو؟ فتجيء الجملة الثانية: لكنه زعاف من الحقد، بمعنى إنه حقد سام. فالتوكيد واضح من جهة الدلالة، ولو أن الشاعرة أرادت الاستدراك لقالت مثبتةً الجملة الأولى: وفاضت لواعجها أنيناً جريحاً وعبرةً زافرة، لكنها، أي العبرة، مؤلمة ومحرقة جداً؛ لذا أرادت أن تؤكد هذا المعنى فوصفت بالزعاف، وقدّمت الصفة على الموصوف إمعاناً في توكيد المعنى، بصورة ظاهرها الاستدراك.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أمّا والشاعرة لا تروم استدراكاً تعدل به عن دلالةٍ سابقةٍ اجترحتها، فقد كان بمكنتها أن تهاجم المعنى مباشرة فتقول: وفاضت لواعجها زعافاً من الحقد والبغض والضغن... فتكون هذه الجملة مكافئة دلالياً لجملتها الأولى التي ضمنتها نفي الأنين والعبرة، وعلى الرغم من كل ذلك فإن هذه الإضافة ليست مجانية بالتأكيد، فالنّحاة يؤكدون على أن كل زيادة في المبنى تقابلها زيادة في المعنى، وهذا لا خلاف عليه، غير أن هذه الزيادة في المعنى قد تكون للتوكيد كما هو الشأن بين يدي هذا المثال، فالزيادة عنصر من عناصرالتوكيد(1)، غير أن التوكيد لأجل التوكيد قد يكون أيسر وأقرب بأدواته المعروفة وأشهرها "إنّ"، لكن ثمة ما يدفع الشاعرة لهذه الزيادة والإطالة، ولعل ذلك راجع إلى طول الدفقة الشعورية التي تؤكدها اختياراتها المعجميَّة مثل: فاضت، لواعج، أنين، عبرة.. إلخ، فطول هذه الدفقة الشعورية لا يعادله الاختصار بل تعادله الإطالة، لتفريغ هذه الشُّحنة الوجدانية الانفعالية المتدفقة.

وفي المثال الرابع تتكرر التقنية التعبيرية ذاتها، فالجملتان قبل إلاّ وبعدها متكافئتان دلالياً، فكون النِّساء وليمة لهو فقط لإشباع جوع الجسد، وكونهن خمراً رخيصاً وشراباً فاسداً يطابق تماماً جوع الروح وضياعها، ذلك أن المبالغة في إشباع رغبات الجسد ونزواته انهيار للروح وإفقار لها، ومن ثم الضياع والاغتراب، وهي تذكر هذا المعنى صراحة حين تقول بعد "لكن": "ولكنّ روحي ظل يحوم بعيداً، كطير أضاع ربوعه"، فإضاعة الربوع هي الاغتراب.

---

(1) انظر عمايرة، خليل في التحليل اللغوي– مكتبة المنار، الزرقاء ط١، ١٩٨٧، ص ٢١٦، وفي نحو اللغة وتراكيبها، عالم المعرفة، جدة، ط١، ١٩٨٤، ص ٩٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والحقيقة أن تحليل النصوص الشعرية يغري بمزيد من الإطالة والإسهاب غير أنني سأحاول الاقتضاب ما أمكن اكتفاءً ببعض الأمثلة،إذْ المجال لا يتسع.

وفي المثال الثامن تفيد الجملة السابقة على لكن المصّدرة "بلو" نفي أن يكون الفراق فراق أعوام، فهي أداة امتناع الجواب لامتناع الشرط. فالشاعرة تئن وتضجر بسبب عدم قدرتها على احتمال الفراق، والسبب أنه ليس فراق أعوام، ثم تؤكده في الجملة التالية لـ "لكن" بقولها: لكنه فراق عمر، ولا تكتفي بهذا التوكيد بل إنها تؤكده مرةً أخرى توكيداً لفظياً عبر تكرار جملة "لكن" كلها، لتؤكد الجملة بالجملة: لكنه فراق عمر، لكنه فراق عمر.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المبحث الرابع

تكرار الفعل

تمهيد

الفعل عنصر مهم من عناصر بناء الجملة وهو من المسندات وإليه تنسب الجملة الفعليّة، وثمة معان لا يعبر عنها إلا بالأفعال، وذلك لارتباط عنصر الزمن بالفعل، فالفعل يؤدي وظيفة الإخبار بالحدث فضلاً عن عنصر الزمن. وهذه ميزة للأفعال على الأسماء، فلو أردنا أن نعبر عن قيام محمد بعمل ما في الزمن الحاضر فإننا نقول: محمد يعمل، أو نقول:... لما يفرغ محمد من العمل بعد، وكذلك الحال إذا أردنا أن نعبر عن انتهائه من العمل فإننا نقول: عمل محمد، وكذلك الحال في الاستقبال: محمد سيعمل، أما كلمة عامل، وهي اسم، فيمكن إسنادها إلى محمد للدلالة على الاتصاف بالعمل،فتصبح الجملة محمد عامل، لكنها– أي الجملة– لا تؤدي معنى الدلالة على الزمن.

بينما يمكن أن يؤدي الفعل يعمل، أو عمل وظيفة الخبر عند إسناده مع ضميره المستتر إلى محمد فنقول: محمد يعمل. وهذه الجملة التي تأخر فعلها عن فاعلها عند أصحاب المنهج التحويلي في النحو ونقاد النحو العربي التقليدي تظل من وجهة نظرهم جملة فعلية تقدّم فاعلها([1]). ولكن علماء النحو القدماء وأكثر المعاصرين بالنفاق يعدونها جملة اسمية، لعدم جواز تقدم الفاعل على الفعل البتة، وهذا يُسلمنا إلى أن ثمة ميزة للفعل تتمثل في قيامه بوظيفة الاسم وهي الخبرية، والوصفية، والحالية بالإضافة إلى وظيفته الأصلية، وهي

([1]) انظر عمايرة، خليل: في التحليل اللغوي، ص ٨٩. وانظر المخزومي، مهدي، في النحو العربي نقد وتوجيه، المكتبة العصرية صيدا بيروت، ١٩٦٤، ص ٢٦٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الدلالة على الزمن، كما أن الأفعال في كثير من الحالات تصلح لتأولها بأسماء مشتقة، كأن يجيب أحدهم عن سؤال مفاده ماذا تعمل، أي ما عملك؟ فيُجيب: أكتب في الصحف أو أفلح الأرض، بمعنى أعمل كاتباً أو فلاحاً، هذا فضلاً عن كل من جملتي الصفة والحال الفعليتين، في حين لا تدل الأسماء المشتقة على الأفعال حدثاً وزماناً.

وعليه فإن الأسماء والمصادر قد تتضمن أحداثاً، لكنها أحداثٌ جامدة ولا حراك فيها وإن كانت متصرفة؛ فالجمود هنا ليس جموداً صرفياً، وعدم قدرة على التشكل بأكثر من صيغة صرفية، إنه جمود دلالي حين تنعدم الدلالة على الزمن، وما من حدث في هذه الدنيا إلا ويتم بين شرطين هما الزمان والمكان. فأما المكان، فمكان حصول الفعل، وغالباً ما يكون في ظرفٍ متعلقٍ بالفعل أي يدل عليه الفعل دلالة غير مباشرة، فالأفعال :كتب، قرأ، زرع، قتل، ركب، تتضمن أمكنة حقيقية أو محتملة أذكرها على الترتيب: الورق أو الجلد، الكتاب أو ما رادفه، الأرض، جسد الكائن الحي، الدابة أو السَّيارة... الخ وقد تتعدد الأمكنة، والظروف المتضمنة في الفعل الواحد؛ فالفعل "ضرب" قد يكون دالاً على المثل أو السّفر والضرب في الأرض أو الضرب بآلة كالعصا وغيرها. ومثل هذه الأمكنة متضمنة في الأسماء كذلك كالكتابة والقراءة والزراعة... الخ.

والتحديد السابق ينطبق على الأفعال المتعدية التي يُعلم لها مفعول محدد أو محتمل، أما الأفعال اللازمة فتلك تحتاج إلى مفعول فيه لبيان مكان الفعل، ومن هنا نلحظ العلاقة بين

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المفعول به والمفعول فيه، وقد أشارت إحدى الباحثات إلى علاقة الإلباس التي يمكن أن تنشأ بين كل من المفعول فيه (الظرف) والمفعول به([1]).

كما يمكن أن يقع الظرف موقع المفعول به كقول من قال: ذهبت الشام ودخلت البيت و... "فاعلم أنه سُمع نصب كلّ مكان مختص مع "دخل، وسكن" ونصب "الشام" مع "ذهب"، نحو "دخلت البيت"، وسكنت الدار، وذهبت الشام" واختلف الناس في ذلك؛ فقيل: هي منصوبة على الظرفية شذوذاً، وقيل: منصوبة على إسقاط حرف الجر؛ فانتصب الدار، نحو "مررت زيداً" وقيل: منصوبة على التشبيه بالمفعول به"([2]). "فهذه الأسماء منصوبة على التشبيه بالمفعول به، وذلك لأنهم شبهوا الفعل القاصر بالفعل المتعدي، كما نصبوا الاسم بعد الصّفة المشبهة التي لا تؤخذ إلا من مصدر الفعل القاصر..." وثمة رأي آخر مفاده "أن هذه الأسماء منصوبة على أنها مفعول به حقيقةً، وعللوا هذا القول بأن نحو "دخل" يتعدى بنفسه تارة، وبحرف الجر تارة أخرى، وكثرة الأمرين فيه تدل على أن كل واحد منهما أصل"([3])، وقد يقع الظرف زماناً ومكاناً مفعولاً به كما يرى ابن هشام "وقد تقع حيث مفعولاً به وفاقاً للفارسي، وحمل عليه قوله عز وجل "الله أعلم حيث يجعل رسالته"، إذ المعنى أنه تعالى يعلم نفس المكان المستحق لوضع الرسالة فيه، لا شيئاً في المكان ، وناصبها يعلم محذوفاً مدلولاً عليه بأعلم، لا بأعلم نفسه"([4]).

([1]) انظر سوب لي، إن، الحال والتمييز نموذج في تأسيس الفرق ورفع اللبس، الجامعة الأردنية، رسالة ماجستير، ١٩٩٣، ص ١٧٧.

([2]) انظر ابن عقيل، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك ص ٥٨٤-٥٨٥/١.

([3]) المرجع نفسه: ص ٥٨٥، هامش رقم (١).

([4]) ابن هشام، مغني اللبيب ص ١٥١/١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وأريد أن أخلص مما سبق إلى أن التعبير بالفعل فضلاً عن تكراره يبث في التعبير نوعاً من الحيويَّة "فالفعل هو أفضل الوحدات الصرفية تعبيراً عن اتحاد عنصري الزمان والمكان.([1])، والأمر أبعد من ذلك، فالفعل يتجاوز أمر التعبير عن الحركة في الحديث والزمن، بل يتعدى ذلك إلى الكشف عن موقف الإنسان الإرادي وغير الإرادي، فثمة أفعال تُشير إلى الرغبة أو الاختيار، كالأفعال الشرطية التي تجعل فعل الشخص اختياراً محضاً، وهناك في الوقت نفسه الفعل الدال على الوجوب والإلزام دون خيار كفعل الأمر مثلاً([2]).ونظراً لأهمية الفعل وخطورته ودوره الحيوي في التعبير الشعري، فإن تكراره على الدرجة نفسها من الأهمية، وبعد هذه المقدمة سأجيء على تحليل جملة من أمثلة تكرار الفعل.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

([1]) انظر، عيد، رجاء، فلسفة البلاغة ص ١٠٦.
([2]) انظر إبراهيم، نبيلة، فن القص- مكتبة غريب، ١٩٩٢، ص ٨٦.

١ – مواجهة الموت بتكثيف اتصال الذكر بعد الموت من خلال صيغة التضعيف المتصلة بكم الخبريّة، ومن ذلك قول الشاعرة من قصيدة لها بعنوان أوهام الزيتون:

زيتونتي، بالله إمّا هفت ... نحوك بعدي النّسمة الهائمة

فاذكري كم نفحتنا معاً ... عطورها الغامرة الغاعمة

وحين يستهويك طير الربى ... بنغمة ترعش منك الغصون

فاذكري كم طائر شاعر ... ألهمه شدوي شجيّ اللحون

تذكريني كلما شعشعت ... أوراقك الخضراء شمس الأصيل([1])

في هذه المقطوعة الشعريّة يتكرر الفعل المضارع اذكري مسنداً إلى ضمير المخاطبة ثلاث مرات، ومفعوله في التكرارين الأولين كم الخبريّة، بينما مفعوله في المثال الثالث والأخير الضمّير المتصل الياء، وقد جاء الفعلان في المثالين الأولين على وزن افعلي، بينما جاء المثال الأخير على وزن تفعّلي، وهي صيغة مبالغة. والحقيقة أن تكرار الفعل في مثل هكذا حالة يفضي إلى تكرار الجملة ذلك أن الفاعل في الأفعال الثلاثة الضمير عينه.

ومن الملاحظ أيضاً أنّ الأفعال الثلاثة قد جاءت بصيغة الأمر، والأمر هنا خرج عن معناه الحقيقي إلى معنى آخر وهو التوسُّل إلى الزيتونة المباركة بأن لا تنساها، كما أنّ فعل التماس التذكر تعلق به ظرف للزمن المقبل وهو سيأتي بعد رحيل الشاعرة عن الحياة، وهذا المستقبل مستمر بدليل تعلقه بظرف يفيد التكرار، هو "كلما" مرةً، وحين مرةً

([1]) طوقان، فدوى: الديوان، ص ٢٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أخرى، كما جاء الفعل نفسه جواباً لشرط مقترنٍ بالفاء، ومعلـوم أنـه مهمـا كانـت صـيغة فعل الشرط أو جوابه فإن زمنها لا بـد أن يـتخلص للمـستقبل المحـض بـسبب وجـود أداة الشرط الجازمة، لأن أداة الشرط الجازمة علامـة قاطعـة علـى اسـتقبال الفعـل بعـدها، أي تخليص زمنه للمستقبل المحض، سواء أكان الفعل ماضياً أم مضارعاً"([1]).

ومما سبق ومن سيمياء العنوان، وما بـين عنـوان القـصيدة والـنّص يتـبين للـدارس أن الزيتونة التي أسندت الشاعرة إليها الفعـل المكـرر زيتونـة حقيقيـة في أحـد سـفوح جبـل "جرزيم"، وهذه الزيتونة كانت تمثل الملاذ الآمن الذي لا يبـوح بالأسـرار ولا يمـل الـسماع، وتلك هي الخلوة المطلوبة التي يخنق فيها الصمت لغو النـاس، ذلـك اللغـو الـذي كـثيراً مـا كانت الشاعرة تضيق به ذرعاً.

إنّ لجوء الشاعرة لشجرة الزيتون إنما يجسد إحساسها بـالاغتراب والعزلـة، كمـا يجـسد تكرار الفعل "اذكريني" "وتذكّريني" خوف الشاعرة مـن المـستقبل المجهـول الـذي سيفـضي إليه حاضرٌ قلق، ومن ثم فإن الشاعرة بجوار تلك الشجرة تهـب عليهـا بـين الفينـة والأخـرى أنسامٌ روحانية لطيفة، وأحاسيس رومانسيَّة لا تجـرؤ علـى بثهـا إلا لهـذه الـشجرة الـصامتة الحانية، أحاسيسٌ تجتاحها فتوقظ بداخلها رغبةً في الحياة وأشواقاً أنثوية صارخة.

وهذه الإشعاعات الروحانية والأخيلة الناعمة سرعان ما تتبخـر تحـت وطـأة الإحـساس بالخوف من المستقبل الذي يُخبئ لها النّهاية المحتومة لكل البشر، النهايـة المرعبـة؛ المـوت، إنـه قادم لا محالة نراه يتسلل من ثنايا كل قصيدة من قـصائد الـديوان؛ لهـذا تهـرع الـشاعرة إلى ما يبقى بعد الموت، وما الذي يبقى بعد الموت إلا الذكرى، إنـه التـوق إلى نـوع مـن أنـواع

([1]) حسن، عباس، النحو الوافي ص /٤٢٢- ٤/٤٢٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الوجود بعد الموت. ولكن هذا الوجود لا يتجسَّد في ضوء فكرةٍ دينيسة، بل لعلها عمدت إلى إقصاء مثل هذه الفكرة، أجل لقد صرخت الشاعرة تحت وطأة الألم والمعاناة معبرةً عن يأسها من فكرة من هذا النوع لتبدو حقيقة إيمانها الهشَّة حين تعصف بها المحن، تقول مخاطبة الله:

يا موت يا مجنون يا أعمى العيون ... يا أصم

يا قاصماً ظهري الضعيف لي لديك ... ألف ثارٍ ألف ثار

وأنت يا من قيل عنه إنه هناك ... حانٍ لطيفٍ بالعباد

حانٍ لطيفٍ بالعباد؟ ... أين أنت؟ لا أراك

دعني أراك كي أقول إنه هناك([1])

كما تقول أيضاً في السياق ذاته:

"تذرع العمر، نشق الدرب من أجل الوصول

نحو قبرٍ نحن ندري أنه كل المصير"([2]).

وهي تصرح في كلام منثور استهلت به إحدى قصائدها مفاده أنها لا تؤمن بجبريَّة تأتي من الخارج، وتعد ذلك مآساة الوجود الإنساني([3]) وتقول أيضاً:

"كم تطلعت، وكم ساءلت: من أين ابتدائي؟

ولكم ناديت بالغيب! إلى أين انتهائي؟

قلق شوش في نفسي طمأنينة نفسي!([4])

([1]) طوقان، فدوى: الديوان، ص ٣٢١.

([2]) المصدر نفسه: ٣٦٤.

([3]) انظر المصدر نفسه: ص ٢٧٠.

([4]) انظر المصدر نفسه: ص١٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وثمة إشارات أخرى في مواطن متفرقة من أشعارها توكّد مثل هذه النوازع التي تنم عن جزع شديد من مصائب الدهر ونوائبه.

ولكي لا نبتعد كثيراً، نعود لاستنطاق النص الشعري الذي تضمن الأفعال المكررة، فالأفعال الثلاثة ذات الجذر الواحد والفاعل الواحد، تنصب على مفاعيل مختلفة هي غاية في الكثرة في الفعل الأول والثاني بدليل كم الخبريّة، وما ذاك لعمري إلاّ إمعان في أنسنة الشجرة، وكل هذه الذكريات الكثيرة تمهد للفعل الثالث وتبرره، وقد جاء بصيغة التضعيف واقعاً على الضمير العائد على المتكلم الذي يمثل صوت الشاعرة، فصيغة الفعل المضعّف التي تفيد التكثير واقعة على ضمير المتكلم (الياء)، وهذا الفعل المضعَّف جاء متعلقاً به ظرف يفيد التكرار والاستقبال، فالشّاعرة تريد أن تتصدى لفكرة الموت بالذكر الكثير المتكرر المتصل بعده، فوازنت بين التكثير "بكم" الخبرية حين وقعت مفعولاً للفعلين الأوّلين، وبين تضعيف الفعل وتعليقه بكلما التي تفيد الظرفية والاستقبال. ومن ثم فقد مهد الفعلان الأول والثاني بمفعوليهما لوقوع الفعل الثالث على الياء التي خصت الشاعرة من خلالها نفسها بالحضور في نطاق الذكرى بحثاً عن شكل متواضع من أشكال الخلود في عالم يضج بالأموات.

والحقيقة النصيّة التي تؤكد ما ذهبت إليه أن الفعل المكرر بصوره الثلاثة يفصل بين مشهدين أو بين ثنائيتين هما الحياة السابقة على الفعل وتحققاته التكرارية، وبين مشاهد الموت ولوحاته التي تتبع هذه الأفعال حتى نهاية القصيدة، وكأن فعل التذكر بوابة رجوع من الموت إلى الحياة.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٢-إخراج القول من غير مخرجه، فالظاهر هو الاستفهام عن الفعل، بينما المقصود الاستفهام عمن فعل الفعل، ومن ذلك قول الشاعرة من قصيدة لها بعنوان "هروب"!

أراعكِ في الأرض سيل الدماء وبطش القوى والرزايا الكُبَر
أراعكِ فيها شقاء الحياة؟ أراعك فيها صراع البشر
بلى، هي هذي المآسي الكبار تعذب فيكِ الشعور الرقيق(١).

بادئ ذي بدء لا بد من الإشارة إلى أن هذه المقطوعة من ديوان "وحدي مع الأيام"، وهو التجربة الشعريّة الأولى التي برزت فيها فدوى طوقان منكفئة على أحزانها ومواجعها الخاصة؛ إذ لم تكن قد دخلت بعد معترك السّياسة وشعر المقاومة والنضال، إنها ما تزال غارقة في مواجعها التي تكفيها مؤونة الالتفات للشأن العام.

وتبدو الشاعرة في هذه القصيدة معبأةً بقيم الشعر، مصدومة بقيم الواقع، وهيهات للقيم الشعريّة أن تتجسّد واقعياً إلا حيث يكون الشعر مرآةً لهذا الواقع بمآله وما عليه. ومثل هذه الإضاءة ربما تساهم في تفهم النص بشكل أكثر فاعليّة عندما نلج إلى بنيته اللغوية والنحوية بعد قليل. أجل لقد تغلبت "فدوى" للتو على جراحها وآلامها، بامتطاء صهوة الشعر الذي استوعب وجعها، وكان أنيسها في وحدتها.

ومن الملاحظ أن الفعل المكرر مسبوق بهمزة الاستفهام؛ بمعنى أن الفعل ولي أداة الاستفهام مباشرة، وهذا هو الأصل، لكنه ليس الخيار الوحيد، إذْ يجوز في الهمزة وهي أم

(١) طوقان، فدوى: الديوان، ص ٣٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الباب (باب الاستفهام) أن يليها الاسم أيضاً:([1]). ولهذا فالقصدية في هذا التوالي بين أداة الاستفهام والفعل واضحة.

وبالإضافة لتكرار الفعل "راع" ثلاث مرات، فقد تكرر شبه الجملة (الجار والمجرور) ثلاث مرات أيضاً، تالياً الفعل المكرر ومفعوله، ومقدّماً على الفاعل الذي جاء متأخراً، وحقه أن يتقدم على شبه الجملة كما يرى المبرد([2]).

وثمة ملاحظة أخرى وهي تعلق شبه الجملة (الجار والمجرور) المتقدم بالفعل راع ومفعوله، وكما هو معروف فإن تعلق شبه الجملة بالفعل ليس لازماً؛ إذ يتعلّق شبه الجملة بالفعل مطلقاً ما عدا "ليس"، ففي التعليق بها خلاف، كما يتعلق بالمصدر الصريح مطلقاً، وبالمشتق الذي يعمل عمل الفعل، ويتعلق شبه الجملة على ضعفٍ في ذلك بأحرف المعاني"([3]). ولقد وددت من تحليل العلاقة بين أجزاء الكلم، ثم بيان نوع هذه العلاقة إن كانت واجبة مفروضة أو جائزة تحتمل خياراً آخر صحيحاً نحوياً، أن أتلمس مساحات الاختيار لدى الشّاعرة، ففي تلك المساحات ثمة قصديّة وانتقاء.

ويلاحظ الباحث أن القصيدة التي انتُزعت منها هذه المقطوعة موضوع التحليل ينتظمها صوت واحد وضمير واحد من أول القصيدة حتى آخرها، هذا الصوت هو صوت المتحدث الذي لا يبين ولا يشف عن نفسه، والضمير الوحيد الطاغي على القصيدة هو المخاطب "أنتِ" للمفردة المؤنثة، فهي المخاطبة التي تهيم في خيالٍ حالمٍ،

([1]) انظر سيبويه: مرجع سابق، ص١/٩٩.
([2]) أبو العباس، المبرد، المقتضب، تحقيق محمد عبد الخالق عظيمة، عالم الكتاب، بيروت، ١٣٨٨، ص٤/١٠٢.
([3]) حسن، عباس: النحو الوافي، ص ٤٤٠- ٢/٤٤١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وترتاع مما ترى في الواقع من مآسي كبيرة، وهي المفعول به الذي تقع عليه كل هذه الأفعال المتناقضة، المدمّرة لشهوة الحياة بداخله.

ولعل تفحص الأساليب التعبيرية في القصيدة يعطينا صورة واضحة عن غلبة أسلوب الاستفهام فيها، فهي تعج بالأسئلة من أولها حتى آخر مقطوعة، تلك المقطوعة التي تتضمَّن إجابة عن كل الأسئلة السابقة، إنه جواب بالإيجاب، تقول فيه الشاعرة:

فتنـــأين عـــن واقـــع راعـــبٍ إلى عـــالم عبقـــري ســـحيق..

هـــو الـــوهم، عالمـــك الـــشّاعري المثـــالي مـــسرى الخيـــال الطليـــق([1])

والملفت للنظر في الجواب أنه جاء مصدّراً بالحرف "بلى"، وهذا الحرف- كما هو معلوم- يأتي عادة بعد استفهام منفي فيراد منه نفي النفي أي الإثبات. فإذا قيل: "ما نجح زيدٌ" فتصديقه: نعم؛ أي لم ينجح، وتكذيبه: بلى، أي: نجح([2])، أما والمراد إثبات الجواب عن الأسئلة السابقة المثبتة وتأكيد دهشة الشاعرة من كل ما سبق، فكان ينبغي أن يكون الجواب بالحرف "نعم" أو "أجل".

ونعود مرة أخرى لنلملم دلالة تكرار الفعل، فنقول: إن دلالة مجيء الفعل بعد الهمزة تنسلك في أسلوب الاستفهام، والاستفهام تتنوع دلالته لتفيد معاني عدّة منها التقرير حيث يكون الشك في الفعل نفسه، وقد مثل عبد القاهر لذلك بقوله: ".... ومثال ذلك

---

(١) طوقان، فدوى: الديوان، ص ٣٠.

(٢) انظر يعقوب، إميل بديع: مرجع سابق، ص ٧٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أن تقول: "أبنيت الدار التي كنت على أن تبنيها؟". أقلت الشعر الذي كان في نفسك أن تقوله... تبدأ بهذا ونحوه بالفعل؛ لأن السؤال عن الفعل نفسه والشك فيه"([1]).

أما إذا تقدّم الاسم فيكون الشك في الاسم الفاعل "وتقول: أأنت بنيت هذه الدار؟ أأنت قلت هذا الشعر... ذلك لأنك لم تشك في الفعل.. وإنما شككت في الفاعل من هو"... مما يُعلم به ضرورة أنه لا تكون البداية بالفعل كالبداية بالاسم"([2])، وتكون الهمزة للتقرير بالفعل أو الاسم بحسب تقدم أحدهما؛ أي لحمل المخاطب على الاعتراف بالفعل أو الفاعل، ومثال التقرير بالفاعل قوله تعالى: ﴿ ءَأَنتَ فَعَلْتَ هَٰذَا بِـَٔالِهَتِنَا يَـٰٓإِبْرَٰهِيمُ ﴾([3])

ومثال التقرير بالفعل إذا قلت: أتفعل كذا؟ كان المعنى أنك تريد أن تقرره بفعل هو يفعله، وكنت كمن يوهم أنه لا يعلم بالحقيقة أن الفعل كائن([4]) وله مذهب آخر، وهو أن يكون الإنكار أن يكون الفعل قد كان من أصله، ومثاله قوله تعالى: ﴿ أَفَأَصْفَىٰكُمْ رَبُّكُم بِٱلْبَنِينَ وَٱتَّخَذَ مِنَ ٱلْمَلَـٰٓئِكَةِ إِنَـٰثًا ۚ إِنَّكُمْ لَتَقُولُونَ قَوْلًا عَظِيمًا ﴾([5])

فهذا رد على المشركين، وتكذيب لهم، ففي قولهم ما يؤدي إلى هذا الجهل العظيم.

([1]) الجرجاني، عبد القادر: دلائل الإعجاز، تحقيق محمد التنجي، دار الكتاب العربي، د.ط، ت، ص٩٩.
([2]) المرجع نفسه، ص ١٠٠.
([3]) سورة الأنبياء، الآية ٦٢.
([4]) الجرجاني، عبد القادر: دلائل الإعجاز، تحقيق محمد التنجي، دار الكتاب العربي، د.ط، ت، ص ١٠٢.
([5]) سورة الإسراء، الآية ٤٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أما ما ينطبق على مثالنا السابق من قول فهو ما جاء في بعض أشكال تقديم الفعل "كقول الرجل لصاحبه: أتغرِّرُ بنفسك؟... واعلمْ أنّا وإن كنا نفسِّر الاستفهام في مثل هذا بالإنكار، فإنّ الذي هو محض المعنى أنه لتنبيه السامع حتى يرجع إلى نفسه، ويرتدع ويعيا بالجواب، إما لأنه هم أن يفعل ما لا يستوجب فعله، فإذا رُوجع فيه تنبه، وعرف الخطأ، وإما لأنه جَوَّز وجود أمرٍ لا يوجد مثله، فإذا ثبتَ على تجويزه وُبِّخ على تعنته"([1]).

ونعود مرَّةً أخرى إلى النص، فالفعل المكرر المرتبط بالاستفهام مسبوق ومتلو بمعانٍ كثيرة مرادفة لمعنى الارتياع، مثل الرجفة، تلوين وجهك، لا تنظرين، الشرود، محيَّرة، والهة، فثمة أسباب متعددة للخوف والارتياع منها: فقدان العدالة، هول الفناء، التوحد، سرُّ الرَّدى والحياة، خفايا الوجود وكنه الإله، وكل هذه احتمالات يفسِّر بها المخاطِبُ حال المخاطبة([2]). وكل هذه أسباب مشروعة للقلق والخوف من المجهول، وفي ظني أن التعبير الفعلي المكرر مباشرةً بعد الاستفهام ليس القصد منه الاستفهام عن الفعل وقع أم لم يقع، كما أشار الجرجاني قبل قليل، ففعل الارتياع حاصل بكل تأكيد، لكن غرض المخاطِب الكشف عن السبب الكامن وراء ذلك، غير أنه أخرج التركيب مخرج من يريد الاستفهام عن الفعل، وهو في حقيقة الأمر يستفهم عمَّن فعل. وإخراج القول من غير مخرجه نوع من الانزياح وهو أبلغ في التعبير، وقد أشار عبد القاهر الجرجاني إلى ذلك في قوله: "وقد تكون إذ يراد إنكار الفعل من أصله، ثم يُخرج اللفظ مخرجه إذا كان الإنكار

([1]) المرجع السابق: ص ١٠٤-١٠٥.
([2]) انظر طوقان، فدوى: الديوان ص ٢٨-٣٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في الفاعل، ومثال ذلك قوله تعالى: ﴿ قُل ءَآللَّهُ أَذِنَ لَكُمْ ﴾[1] فالإذنُ راجع إلى قوله: ﴿ قُل أَرَءَيْتُم مَّآ أَنزَلَ ٱللَّهُ لَكُم مِّن رِّزْقٍ فَجَعَلْتُم مِّنْهُ حَرَامًا وَحَلَٰلًا ﴾ [2]. ومعلوم أن المعنى على إنكار أن يكون قد كان من الله تعالى إذنٌ فيما قالوه، من غير أن يكون هذا الإذن قد كان من غير الله فأضافوه إلى الله. إلا أن اللفظ أخرج مُخرجة، إذا كان الأمرُ كذلك، لأن يجعلوا في صورة من غلط، فأضاف إلى الله تعالى إذناً كان من غير الله فإذا حُقّقَ عليه ارتدع"[3].

ويؤكد الجرجاني مثل المعنى السابق في سياق آخر فيقول: "... فإذا قلت: أتفعلُ؟ كان المعنى على أنك أردت أن تقرره بفعل هو يفعله، وكنت كمن يُوهِم أنه لا يعلم بالحقيقة أنَّ الفعل كائن. وإذا قلت: أأنت تفعل؟ كان المعنى على أنك تريد أن تقرره بأنه الفاعل"[4].

إذاً مما سبق يتضح بأن الاستفهام جاء منزاحاً عن وضعه المعياري الطبيعي، فليس الفعل المكرر مقصوداً بالاستفهام وإن تقدَّم، ولعل كثرة مسببات الفعل دلالياً (الارتياع) هي التي تؤكد وقوعه لا محالة، وجاء التكرار محققاً لغرض الإيهام بأن المخاطِب لا يعرف إن كان القلق والخوف حاصلاً من ورود أسبابه، وذلك ليدخل في روع المخاطَبة أن هذه الأشياء المتمثلة بالقتل والموت والظلم هي مما يحدث في هذا الكون المترامي الأطراف؛

---

(1) سورة يونس، الآية ٥٩.
(2) سورة يونس، الآية ٥٩.
(3) الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، ص ١٠١-١٠٢.
(4) المرجع نفسه: ص ١٠٢-١٠٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لذلك قدَّم شبه الجملة في الأرض حيث العدل في السماء وحسب، ولو علق شبه الجملة في الأرض، بأي من أسباب الارتياع كسيل الدما، وبطش القوي، وشقاء الحياة.. إلخ لما أدت هذا المعنى الجمالي، وفي هذا ما يحمل المخاطبة على الإفاقة والصحو من الوهم الذي تمثل "بسحر الطيوف" و"دنيا الخيال" و"ذهلة الحالمين"... الخ.

ويتضح من سياق التكرار أن في الكلام كلاماً مسكوتاً عنه، يمكن أن يستنتج من السياق، والدليل على ذلك وجود حرف الجواب "بلى"، والأصل أنه حرف يأتي بعد النفي لإبطاله، يقول ابن هشام في هذا الحرف: "ويختص بالنَّفي، ويفيد إبطاله، سواء أكان مجرداً نحو: ﴿ زَعَمَ ٱلَّذِينَ كَفَرُوٓاْ أَن لَّن يُبْعَثُواْۚ قُلْ بَلَىٰ وَرَبِّي ﴾(١) أم مقروناً بالاستفهام، حقيقياً كان نحو "اليس زيد بقائم" فتقول: بلى، أو توبيخياً نحو ﴿ أَمْ تَحْسَبُونَ أَنَّا لَا نَسْمَعُ سِرَّهُمْ وَنَجْوَىٰهُمْۚ بَلَىٰ ﴾(٢)، و﴿ أَيَحْسَبُ ٱلْإِنسَٰنُ أَلَّن نَّجْمَعَ عِظَامَهُۥ ۝٣ بَلَىٰ ﴾(٣) أو تقريرياً نحو: ﴿ أَلَمْ يَأْتِكُمْ نَذِيرٌ ۝٨ قَالُواْ بَلَىٰ ﴾(٤)، وقوله تعالى: ﴿ أَلَسْتَ بِرَبِّكُمْۖ قَالُواْ بَلَىٰۛ ﴾(٥)، وكما ترى فقد جرى النفي مع التقرير مجرى النفي المجرد في ردّه ببلى"(٦).

---

(١) سورة التغابن، الآية ٧.
(٢) سورة الزخرف، الآية ٨٠.
(٣) سورة القيامة، الآية ٤.
(٤) سورة الملك، الآيات ٨،٩.
(٥) سورة الأعراف، الآية ١٧٢.
(٦) ابن هشام، مغني اللبيب، ص ١٣١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولو افترضنا أن النفي غير مقرون ، أي مجرد من الاستفهام، وقدَّرنا النفي لانتقض المعنى تماماً، وصار الاستفهام المنفي متعلقاً ومنصّباً على الفعل المكرر من حيث الشك في حصوله، وهذا ما يرفضه السِّياق جملة وتفصيلاً، لهذا ولوجوب أن تسبق "بلى" باستفهام منفي، فإن الراجح أن ثمة حذفاً متعلقاً باحتمال آخر قصي في الوجدان لم تجرؤ الشَّاعرة على البوح به، فتركت عليه دليلاً هو "بلى" التي لا يحتملها النص الحاضر من الناحية اللغوية، وهي بالتأكيد متعلقة دلالياً بالمحذوف، ويؤكد ما ذهبت إليه ذلك التلميح الخيي إلى كنه الإله([1])، فضلاً عن استفهامات في مواقع أخرى تشير إلى وجوب معاينة الله حتى يثبت لديها اليقين، وينجلي الشك.

إن تكرار الفعل (راع) مستفهماً عنه ظاهرياً من لدن مخاطِب لم يشف عنه النص ولو تلميحاً، يجعلنا نضمر مدلولاً مؤجلاً إلى حين، كما أنّ دخول السائل في أعماق المسؤول، ومن ثم سبر أغوار نفسه، وعقله، واستجلائه قضايا لا يجرؤ المرء عادة على البوح بها، ليس فقط أمام الآخرين، بل حتى أمام نفسه، ومن هذه القضايا: قضية الدين بما تشتمل عليه من توحيد، وقضية الغيب واللانهايات، ونشدان الحقيقة هناك.. إلخ، كل هذا يوصلنا إلى أن السائل والمسؤول ذات واحدة، وأن الحوار حوارٌ داخلي مبداه الشاعرة وهي منتهاه أيضاً، فهي تجرد من ذاتها ذاتاً أقل، إنهما كما فيما يدور من حولها، لتشخص سبب هروبها من واقعها وخوفها منه، أجل إنه بحث عن سر الهروب، فالهروب هو عنوان القصيدة، والهروب من الهروب هو الفكرة المسيطرة عليها.

([1]) طوقان، فدوى: الديوان، ص ٣٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لقد كشف التكرار عبر تلبسه بصيغة الاستفهام عن إيهام الشاعرة نفسها بأنها تستفهم عن حدوث الارتياع من باب تبسيط المعضلة والتدرج فيها، في حين كانت تبحث في الحقيقة عن أسبابها، لتحمل نفسها على الاعتراف بالسِّر الكامن وراء قلقها وحيرتها، مما لا يحيِّر ويقلق عامة الناس، ولعل في ذلك محاولة من الشاعرة لكسر جدار الصَّمت والعزلة الذي أحاطت نفسها به، حتى إذا ما اعترفت ووقعت على الدَّاء الذي لم تعلن عنه، رفضت كل ما يبدو أنه سبب للقلق من تلك القضايا التي نثرتها، مجيبة "بلى"، لتؤكد لنا أن ثمة محذوفاً، وثمة سبباً للقلق لا يشاركها فيه النَّاس، وقد أشارت إلى ذلك في قفل القصيدة، حيث تقول:

بلى، هي هذب المآسي الكبار تعذب فيك الشُّعور الرقيق
هو الوهم عالمك الشَّاعري المثالي مسرى الخيال الطليق([1])

وأغلب الظن أن هذا المحذوف يتعلق بالوهم النابع من الخيال الطليق، وهنا يحضر قول أبي الطيب المتنبي الشهير:

ذو العقل يشقى في النعيم بعقله وأخو الجهالة في الشقاوة ينعم

٣-تأكيد المعنى المجازي للفعل من خلال تكراره، ومتابعة مراحل التنامي الدلالي للفعل.

وإذا ما انتقلنا إلى مثال آخر من أمثلة تكرار الفعل الدال صادفنا الفعل "كبروا" الذي تكرر كثيراً في قصيدة "أنشودة الصبرورة" من ديوانها "الليل والفرسان"، وقبل مباشرة

([1]) المصدر السابق، ص ٤٣٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الحديث عن دلالات تكرار الفعل لا بد من إلقاء الضوء على السياق التاريخي للقصيدة والديوان، علّهما يسعفان في إضاءة المعنى الدلالي لتكرار الفعل. وفي هذا فقد وجدت القصيدة أم الشاهد تحمل تاريخ العام (١٩٦٧)، لكنها في الواقع كتبت بعد ذلك العام بتسع سنوات، استلهاماً له وتحليلاً لما حدث إبانه. ومعروف أن فدوى طوقان قد اندغمت كلياً في الهم الوطني العام منذ ذلك التاريخ وكرّست شعرها للمقاومة؛ ويقرر أحد الباحثين أن هذا التاريخ هو تاريخ انعطاف فدوى طوقان باتجاه شعر المقاومة، "فهي لم تكتب حتى عام (١٩٦٧) إلا ما ندر قصائد وطنية، بسبب انشغالها في همومها الذاتية"([1]).

أما عن السّياق العام للقصيدة، فهي تنظر لأحداث عام (١٩٦٧) المؤلمة التي انتهت بضياع الضّفة الغربيّة واحتلال فلسطين بالكامل من منظور من عايشها واكتوى بنارها، ثم تصور سيرورة الحركة الوطنية الفلسطينية المقاومة، فالمقاومون الذين تتحدث عنهم في العام (١٩٧٦) منهم من كان طفلاً، ومنهم من كان فتى، ومنهم من كان مضغة، ومنهم من كان في علم الغيب، لكنهم كبروا جميعاً، وركض الزمن بأعمارهم، وكبروا في غاب الليل الموحش أكثر مما ينبغي، أكثر من سنوات العمر.

بادئ ذي بدء لا بد من الإشارة إلى أنّ الفعل المكرر جذره كَبُر، ووزنه الصرفي "فَعُل"، وهذا الوزن "يدخل بناؤه في الطبائع والسجايا؛ وهي الصفات الملازمة لصاحبها نحو: الحُسن، والقبح والوسامة، والطول، والقصر، والكبر، والصِّغر، والسهولة، والصُّعوبة، والحُلم، والرفق فنقول: حَسُن، قَصُر، كَبُر، صَغُر... ونحو ذلك. ولما كان

([1]) انظر الأسطة، عادل: حفل تأبين الشاعرة، ص ٥١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

"فَعُل" موضوعاً لأفعال الغرائز، والسجايا، ومن شأن السجيَّة أن تلازم صاحبها ولا تتعداه إلى غيره، كانت أفعال هذا الباب كلها لازمة غير متعدية([1])، وإذا كانت صيغة فَعُل والأفعال التي على وزنها لازمة جميعاً، فهل تقتصر الغرائز على الأفعال اللازمة وحَسْب؟ بالتأكيد الجواب لا، فالأكل غريزة، وكذلك الشرب، والخوف، والحب. ومن ثم فإن أفعالاً مثل أكَلَ وشرِبَ وخاف وحبّ... الخ أفعال غريزية وليس جميعها لازمة، ولا على وزن فَعُل. والحقيقة أن هذه الأسئلة مشروعة، وتحتاج إلى أجوبة، وبين يدي التنقيب عن الأجوبة، يطالعنا الحملاوي بقول يخرجنا من دائرة التساؤل إلى فضاء الإجابة، فيقول في باب فَعُل يفعُل: "وهذا الباب للأوصاف الخلقية، وهي التي لها مُكث، ولك أن تحول كل فعل ثلاثي إلى هذا الباب، للدلالة على أن معناه صار كالغريزة في صاحبه. وربما استعملت أفعال هذا الباب للتعجب، فتنسلخ عن الحدث"([2]).

ولما كانت هذه القصيدة قد كتبت من وحي من أحداث النكسة التي مُنيت بها الأمة في العام السابع والستين من القرن المنصرم، بعد زمنٍ من هذه النكبة ليس بالقصير، ومحور القصيدة ذلك الجيل الذي ورث النكسة وتحمل مسؤولياتها دون أن يشارك في صنع فصولها، فنهض وامتشق الحجارة والعزم لمقارعة الاحتلال، فإن هذه القصيدة تعود إلى الزّمن الماضي المُر من حاضر يتخذ فيه أولئك الفتيان المقاومة عنواناً للهويَّة، ثم يعود الزمن إلى الوراء ملقياً الضوء على طبيعة الظروف التي نشأ فيها هذا الجيل، تلك الظروف القاسية التي جعلته ينضج قبل أوانه، وهذا معنى من معاني كَبُروا، أما المعنى الآخر، وهو الأهم، أنهم كبروا بما حققوا من أفعال، وما سطروا من بطولات، وهذا هو المعنى المجازي

([1]) عضيمة، محمد عبد الخالق، المغني في تصريف الأفعال، مطبعة الاستقامة، القاهرة، ط٣، ١٩٦٢، ص ١٠٠.
([2]) الحملاوي، أحمد، شذا العرف في فن الصرف، المكتبة الثقافية، بيروت، ١٩٥٣، ص٣١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

للفعل "كبروا"، والدليل على ذلك من القصيدة نفسها، فالقصيدة تشير إلى تاريخين: أحدهما تاريخ النكسة التي حلّت بالأمة عام ١٦٩٧، وفي هذا التاريخ كان ذلك الجيل المقاوم الذي أشارت إليه القصيدة في التاريخ الثاني ما يزال مُضغاً واجنةً في الأرحام، أو صبيةً وأطفالاً يلهون بألعابهم، ويتراشقون بقشور "الفستق". أما التاريخ الثاني فيبدو أنه تاريخ كتابة القصيدة وهو عام ١٩٧٦؛ ولعل الفاصل بين الزمنين لا يتجاوز تسع سنوات لصغارهم؛ الذين كانوا اجنة في الأرحام، وخمسة عشر عاماً لأولئك الأطفال الذين كانوا يتراشقون بالألعاب وقشور الفستق، وفي كلتا الحالتين فإن هؤلاء المقاومين حتى العام (١٩٧٦) ما زالوا أطفالاً، ولم يكبروا بما يكفي للقول بأنهم قد صاروا رجالاً أشداء، لكن التجربة المُرّة التي نشأوا في ظلها وواكبوا آثارها، والأفعال التي قاموا بها هي التي جعلت منهم كباراً رغم صغر أعمارهم. ومما يدلك أيضاً على المعنى المجازي للكبر، أنهم كبروا أكثر ما يكون الكبر، والكبر هنا بمعنى العظمة، عندما تلقفتهم الأرض في أحشائها؛ أي عندما سقطوا أو ارتفعوا شهداء، وصاروا عندئذٍ أكبر من كل الشّعر، فصاروا جسراً، وصاروا أسطورة على حد تعبير الشاعرة، والدليل النصي أن كلمة كبروا تكررت في القصيدة خمس عشرة مرة، ثمانية منها في المقطع الأخير المتعلق بموت هؤلاء الأطفال، بالرغم من أنّ هذا المقطع لا يتجاوز نصياً جزءاً من اثني عشر جزءاً من القصيدة. ولعل نظرية نظم الشعر تقتضي تصوير العنصر المسيطر كخاصية تعتبره العنصر المنظم للصياغة([1]). إن الفعل "كبروا" بدأ فعلاً قريباً من الدلالة اللغوية المعجميّة له، بل متلبساً بها، ثم بدا هذا الفعل مع كل تكرارٍ من تكراراته يفلت من إسار المعنى اللغوي، ليتجه

([1]) فضل، صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي،مكتبة الأنجلو، القاهرة، ط٢، ١٩٨٠، ص٨٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

صوب معانٍ مجازيَّة بدت متدرجة في الإيغال المجازي شيئاً فشيئاً، فالأطفال كبروا في غاب الليل الموحش، ثم كبروا حين التحموا بكلمة الحب السريّة وهي الوطن، ثم كبروا مع شجر الحنّاء، وحين التثموا بالكوفية، والكوفيّة هي عنوان الهويّة بالنسبّة لهم، وهي الوجه الذي يُطلون به على العدو فيثيرون فيه الرعب، أما الحناء فهي خضاب الدم الذي ينتظرهم عند ملاقاة العدو؛ فهم تواقون إلى الحرية والشمس، كزهرة عبَّاد الشمّس، بل كالشَّجر جذوره ضاربة في الأعماق وأوراقه مشرئبة إلى الضوء في الأعالي.

إنهم يكبرون مع كل صيرورة في دربهم الطويل، لقد صاروا صوتاً رافضاً، وغضباً مشتعلاً يطلق رشاش الأحجار، إنهم فتية أمنوا بوطنهم وقضيتهم، إنهم اشخاص حقيقيون: سمحان، عفانة، أحمد، لينا، محمود، لكنهم ظلوا يكبرون ويكبرون حتى تلقفتهم الأرض شهداء، وهذا لعمري منتهى العظمة والكبرياء، فبعد هذا المنتهى تصرح الشاعرة أنهم صارو أكبر من قدرة الشعر على وصفهم، فقد بلغوا حدّ الأسطرة. والحقيقة أن التكرار كثيراً ما يوظف بحيث يخرج المفردة من واقعها الدلالي اللغوي إلى آفاق دلاليّة أطلق عليها بعض النقاد آفاق الأسطرة والترميز([1])، إنه الأفق الذي صار الصبية فيه يمثلون العابد والمعبود.

إذا ما تركنا التأويل الثقافي للنص؛ ذاك المستند إلى المعرفة الخاصة بالقارئ من حيثُ قدرته على التلقي- والتفتنا قليلاً إلى البنية اللغوية والنحوية للنص، وهذه بالتأكيد معرفة عامة يشترك فيها كل قارئ للنص من أبناء اللغة المعينة، ففي هذا السياق نجد أنَّ الفعل

([1]) فضل، صلاح: أساليب الشعرية المعاصرة، ص١٥٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

النمط([1])، أي الفعل الأول قد جاء في صورة النفي المتبوع بالظرف "بَعْد" المقطوع عن الإضافة وهو ظرف زمان([2])، ولا يترك الظرفية إلى غيرها إلا عند الجر([3])، ومعروف أن ما النافية تقرب زمن الفعل الماضي من الزمن الحالي([4])، والحقيقة اللغوية الواضحة من الجملة الأولى: فمنهم من كانوا أطفالاً، ما كبروا بعد، لكنَّ ثمة مضافاً إليه محذوف بَعْدَ "بَعْد"، وقد تكرر حذف هذا المضاف في مثال آخر حيث تقول الشاعرة: منهم من كانوا مضغاً بعد/ ترقد في الأرحام أجنة"، ثم حُذف هذا الظرف وما يمكن أن يضاف إليه في مثال ثالث حيث تقول: منهم من كانوا صبية... وحَذْف المضاف إليه جائز في بعد، وقد ورد ذلك في القرآن الكريم بكثرة([5])، كما أنه جائز في غير "بعد" إذا توفر الدليل، وهو متوفر ها هنا، "ومن الأسباب التي تدعو لحذف المضاف إليه ظهور أمره، وفي "قبل" على وجه التحديد يحذف ما يضاف إليه في الأغلب "لإفادة الشمول لكل ما تحمله القبلية والبعدية من أزمنة وأمكنة وأشياء، كما يحذف أيضاً لإفادة التنزيه، عن ذكرالمضاف إليه مقترناً بالمضاف([6]). وربما حذف المضاف إليه لكراهية ذكره كما في مثالنا الذي ندرس، وجعل الأمر مطلقاً في تقديره ومن ثم تصوره.

إن المضاف إليه الذي يمكن تقديره في الأمثلة السابقة هو زمن الاحتلال؛ زمن النكبة والنكسة بكل ما رافقه من مشاهد دموية مفزعة ومخيفة، فهو حاضر في الذهن لا يمكن

([1]) مصلوح، سعد: في النص الأدبي، ص٩٦.

([2]) حسن، عباس، ص ٢/٢٦٢ وما بعدها و ص ٣/١٤٥: ثار خلاف حول هذا الظرف أيكون للزمان أم للمكان، وقد أشار عباس حسن إلى سلامة تبني الرأي الذي يجيزه ظرفاً للزمان أو المكان، بحسب المضاف إليه سواء أكان مذكوراً أم منوياً.

([3]) المرجع نفسه: ص ٥٣/ ١.

([4]) المرجع نفسه: ص ٤/٤١٨.

([5]) انظر عبد الباقي، محمد فؤاد، المعجم المفهرس الألفاظ القرآن الكريم، دار الفكر، ١٩٨١، مادة "بعد" ص ١٢٥- ١٢٨

([6]) عبد السلام، أبو شادي، مصطفى، الحذف في القرآن الكريم، مكتبة القرآن، القاهرة، ص ٨١-٨٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

نسيانه، لذا استلزم حذفه، وبعد تقدير المحذوف يمكن أن تصير العبارة الشعريَّة كالتالي: منهم من كانوا أطفالاً ما كبروا بعدئذٍ، أي بعد إذ حدث الاحتلال. ولأن الغرض من التكرار جعل العام (١٩٦٧) بؤرة مركزية للحدث تشدُّ كل أجزاء القصيدة وأحداثها ومشاهدها إليه، وبما أن عنوان القصيدة الفرعي هو (١٩٦٧)، فقد ساهم ربط المضاف "بعد" بالمضاف إليه المحذوف العائد على عام النكسة إلى تبئير الأحداث باتجاه ذلك العام. والتبئير مدخل دلالي لتعريف النص عند شميث، نظراً لقدرته على تحقيق التماسك الدلالي([1]). ويمتد الحذف ليطال المضاف والمضاف إليه في أمثلة لاحقة، بل وحذف العامل في الظرف، وهو الفعل "كبروا" منفياً تارة، ومثبتاً تارةً أخرى؛ ليساهم في شدِّ أوصال النص باتجاه عنوانه الفرعي الأول؛ وذلك ليظل حس الفجيعة طازجاً في مخيلة تلك الأجيال الصّاعدة، التي لم تعاصر تلك الأحداث. تلك الأجيال التي لم تكن قد كبرت بعد، ومعروف أن الحذف عنصر مهم من عناصر تحقيق التماسك النصي من خلال البحث عن بنية المحذوف وتشخيصها، ووضعها في دائرة اهتمام المتلقي كلما فَقَدها، وهذا البحث عن المحذوف، ومن ثم تقديره يُسهم في إضاءة العنصر المحذوف أكثر من ذكره مباشرةً([2]).

ومن العنوان الفرعي الأول، وهو العام السابع والستين من القرن المنصرم انتقل إلى عنوان فرعي آخر هو العام السادس والسبعين من القرن نفسه؛ وكأن أحداث القصيدة وأبرزها سيرورة المناضلين من مرحلة إلى أخرى، وهم يكبرون شيئاً فشيئاً، محصورةٌ بين هذين التاريخين، فالفعل كبروا كان في اللحظة التاريخية الأولى فعلاً عادياً لا يبارح الآفاق التعبيريّة الحسيَّة، فالفاعل ضمير الجماعة الواو المسند إلى الفعل كبروا يشير إلى أطفال

([1]) انظر بحيري، سعيد حسن، علم لغة النص، ص ٧٩.

([2]) الفقي، صبحي، إبراهيم: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، باب الحذف ص ١٩٢ وما بعدها.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وصبية وأجنّة في الأرحام، وهم فعلاً لم يكبروا بعد، لكن هذا الفعل بدأ يأخذ دلالات أخرى في المحطة التاريخية الثانية التي تطل الشاعرة منها على الماضي المؤلم. وقدر هذه الدراسات النقدية أنه لكي نحدد الوظائف اللغوية وقواعد تكرارها علينا أن نهتم بما تفعله الشخصيات لا بطبيعتها وكيفية أدائها([1]). فالشخصيات أسماء ولوازمها صفات، وحركاتها أفعال([2]). ولعل ما يكسب الفعل المكرر (كبروا) دلالته الرمزيّة طبيعة التجاور المعجمي بين هذا الفعل والمفردات المتعلقة به كالظروف وأشباه الجمل، أو تلك المشتبكة معه في السياق الجملي والنصي. والتجاور المعجمي مهم جداً في تحديد الدلالة الخاصّة بالكلمة([3]).

وإذا ما مضينا في تتبع حركة التطور الدلالي للفعل الذي سرعان ما يفارق الدلالة اللغوية التي أحاطت به في المقطع الأول من القصيدة، فإننا سنجد في المقطع الأول من العنوان الثاني من القصيدة انزياحاً في دلالة الفعل، يسلمنا الى إنزياحٍ أعمق في المقطع الثاني، ثم يبلغ هذا الانزياح ذروته في المقطع الأخير.

ففي المقطع الأول من العنوان الفرعي الثاني تقول الشاعرة:

"كبروا في غاب الليل الموحش... صاروا زهرة عباد الشمس".

في هذا المقطع يقترن الفعل كبروا بشبه الجملة "في غاب الليل الموحش"، "في ظل الصَّبار المُر" على سبيل التعلق. ومعروف أن التعلق قيد يساهم في تخصيص العام وتحديده، بعد أن كان مبهماً. ومن هنا يمكن تلمس أهمية العلاقة بين كل من الظرف والجار والمجرور

([1]) فضل، صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص ٩٠.
([2]) إبراهيم، نبيلة: فن القص، ص ٤٤، ٤٥.
([3]) فضل، صلاح: نظرية البنائية، في النقد الأدبي، ص ٣٩٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

من جهة، وبين الحدث الذي يقيدانه، أو الفعل الذي يتعلقان به من جهة أخرى. ومعنى هذه العلاقة أن بين الجانبين تأثيراً متبادلاً، فشبه الجملة يفيد في إيضاح الفعل وتكميل معناه، إذْ يحدد زمانه أو مكانه أو سببه... والحدث يفيد شبه الجملة إذْ يظهر معناه، ويربطه بعمل يملؤه... وهذا التأثير المتبادل بين الجانبين هو المراد بما نسميه تعلق شبه الجملة أو تعليقها(١). وما سبق يصدق على علاقة التجاور كالإسناد والتعلق وغير ذلك من أشكال الإسناد عندما تكون تلك العلاقة مألوفة أو متعارف عليها. أما عندما تكون العلاقة بين العناصر اللغوية علاقة غير قابلة للتحقق إلا في السياق اللغوي؛ بمعنى أن تقابلها مرجعيّة إشاريّة في الواقع، فإنّ الأمر يسير باتجاه آخر يُساهم في إحداث نوع من التوتر لدى المتلقي، وهو يحاول التأليف بين عناصر غير مؤتلفة في الواقع، ومن ثم البحث عن الخيط الناظم لتوافق الاختلاف. ومما لا شك فيه أن مقولات النحو التقليدي "الجملي" ربما تقف عند حدٍ تعجز معه عن تقديم تفسير مقبول للنص، ويصبح المتلقي عندئذٍ ملزماً بالبحث في أفق أرحب، قادرٍ على إعادة تنظيم مقولات النص النحويّة في سياقٍ يعيد تشكيلها وفق بنى منطقية نصيَّة كبرى. وفي هذا السياق أشار علماء النص إلى نماذج نحويَّة نصيَّة تحقق هذه الغاية(٢).

وهذه النّماذج تتوزع بين تحويلية توليدية، وأنظمة بنيوية قائمة على تحليل العلاقات بين الأبنية، وأنظمة أخرى قائمة على هدي من نظريَّة الاتصال... الخ(٣).

---

(١) قباوة، فخر الدين، إعراب الجمل وأشباه الجمل، دار الآفاق الجديدة، بيروت: ط٣، ١٩٨١، ص٢٦١.
(٢) بحيري، سعيد حسن، علم لغة النص ص ٨٥.
(٣) المرجع نفسه: ص ٨٥- ٩٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وإذا ذهبنا أبعد من ذلك أدركنا أن فهم النص الشعري، وإن كان ينطلق مما سمي باللحظة الفيلولوجية Philological moment، إلا أنّ هذه اللحظة على الرغم من أهميتها لفهم الرموز الثابتة، أي إعادة تركيب الترابط النحوي والمنطّقي للكلام المكتوب أو المنطوق، إلا أنه لا بد من تجاوزها إلى لحظاتٍ أخر كاللحظة النقديّة Critical moment والسيكولوجية Psychological moment، ومن ثم العبور إلى اللحظة المورفولوجية التقنية Technical morphological moment؛ إذْ تهدف الأخيرة إلى فهم محتوى المعنى المتضمن في العالم العقلي الموضوعي، من حيث علاقته بمنطقه الخاص، وبما في هذا المنطق من مبدأ شكلي([1]).

ولعل الإشارة إلى اللحظات الثلاثة الأخيرة المتجاوزة للبعد النّحوي الجملي، القائم على أساس نظام التعليق والإسناد في حدود الجملة، يفضي إلى أن فهم النّص، ومن ثم تفسيره، يتجاوز ذلك البعد، ملقياً على كاهل المتلقي مسؤولية كبيرة، تتمثل في مشاركته في إنتاج النص مشاركة لا تقل كثيراً عن جهد المتكلم أو الكاتب من أجل أن يكون قادراً لا على فهم الكلمات المستخدمة فحسب، وإنما ليتمكن أيضاً من أن يشارك في تبادل الفكر الذي يقدم إليه([2]). وغاية القول فيما سبق أنْ لا معنى وحيد وثابت في الشّعر، فبإمكان جميع مستويات النص، بالإضافة إلى ما يحفّ بالنص من ظلال غير لغوية، أن تساهم في كشف حجبه وإماطة اللثام عن معناه.

إذاً يمكن القول إنّ تكرار الفعل قد جسّد الإيقاع الدلالي للقصيدة، فالتحقق الأول للفعل أو النّمط الأول له تحيط به جملة أو مجموعة من المجاورات الملتصقة بطبيعة الطفولة،

([1]) انظر نصر، عاطف جودة، النص الشعري ومشكلات التفسير، لونجمان، القاهرة، ١٩٩٦، ص ١٠.
([2]) المرجع نفسه: ص١٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مثل أفراخ، ترنو وتحدق في الأشياء، احتراف الشيطنة، إطلاق (الطيّارات) الورقية، المشاكسة، القفز، التراشف بقشور الفستق... الخ. لكن على الرغم من التصاق الفعل في الجزء الأول من القصيدة بالمعنى الدلالي الأول أو المباشر له، إلا أن المقاطع لا تخلو من أفعال تشي بإمكانية التحول في دلالة الفعل، ونمو هذه الدلالة باتجاه آخر. ففي المقطع الأول يبدو الأطفال "كالزغاليل" الصغيرة الراقدة في المهد. لكنها مع ذلك تحدِّق في قط يتربَّص... في عصفور، كما أن المقطع الثاني من الجزء الأول أيضاً بالرغم من تصويره الأطفال يتشاكسون ويلعبون، "بالطيارات" الورقية، إلا أننا لا نجد هذا اللعب بريئاً، فهم يطلقون "الطيارات" في الريح الغربيّة، وما أدراك ما هي الريح الغربية، إنها الآفاق التي أندلق منها الجنود الغربيون والمرتزقة صوب فلسطين كأسراب الجراد، يؤكد ذلك تقمص هؤلاء الصبية لشخصيات تاريخية ونضالية كعنترة، وعز الدين القسام، وعبد القادر الحسيني.

ومع وجود خاتمة في نهاية كل مقطع تمهد للنقلة النوعية على مستوى الدلالة في المقطع الذي يليه، إلاّ أن دلالة الفعل "كبروا" ظلت دلالة تعبيريَّة حسيّة، حيويّة لا تغادر موقعها إلى ما هو أبعد من ذلك، فوزن الفعل "كبروا" هو فَعُل مضافاً إليه واو الجماعة، وهذا الوزن كما سلف الذكر، وكما هو معروف في علم الصرف، وضع ليدل على أفعال الغرائز والسجايا والأوصاف الخلقية(١)، وبما أن السِّياق اللُّغوي لم يساهم في عزل هذه الدلالة، فهي المقصودة من وراء هذا الفعل، ومعروف أن الماضي يدل دلالة قاطعة على تحقق الفعل، ما لم يكن مسبوقاً بما ينفي ذلك أو يعلقه بتحقق الشرط. والحقيقة أن

(١) انظر الحملاوي، أحمد، شذ العرف، ص ١٠٠ وانظر عظيمة، محمد عبد الخالق: المغني في التصريف، ص ٣١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

استخدام صيغة فَعُل ليظل الفعل لازماً ليست، صيغة جبريَّة، إذا بإمكان الشَّاعرة أن تعبر عن معنى الصيرورة والتحول الزمني في حياة هؤلاء الأطفال من خلال استخدام جذر الفعل نفسه متعدياً بأحد وسائل التعدية، كالتضعيف؛ فتقول كبرَّهم المآسي، إذْ كبَّر الشيء جعله كبيراً([1])، كما كان بالإمكان أيضاً أن تقول أكبَرهم؛ إذْ يدل الفعل "أكبر" على الكِبَر كأن تقول أكبَرَت المرأة أي ولدت ولداً كبيراً، كما تدل على العظمة، فتقول أكبرت الشيء، أي رأيته كبيراً وأكبر فلاناً أعظمه([2]).

وقد رميت من وراء تتبع الفعل "كَبُر" معجمياً التدليل على أن إمكانية جعله متعدياً، وجعل فاعله مفعولاً أمرٌ وارد، ولا شبهة فيه، لأؤكد على قصدية الاختيار لدى الشاعرة في ضوء توفر بدائل أخرى تنسجم مع النظام اللغُوي في مستواه المعجمي والنحوي، لأصل من وراءِ ذلك كله إلى أن الاهتمام ينصبُّ على الفعل والفاعل لا على المفعول به، فالصيغة اللغوية تضمنت فعلاً قد التصق به فاعله مضمراً لا مظهراً، ليصير هذا الضمير الذي تكرر بعدد مرات تكرار الفعل، وقد بلغت خمس عشرة مرة، ومع الفعل "صار" تسع مرات، ومع أفعال أخرى ثلاث مرات أي ما مجموعه ثمانية وعشرون مرة مركز ثقلٍ دلالي في مساحة نصيّة ضيقّة قوامها قصيدة صغيرة الحجم. أجل لقد صار الضمير فاعلاً دلالياً مطلقاً في النص وبؤرة تشد أجزاءه كلها، وتشكل جزءاً من إيقاعه الموسيقي والدلالي. ونلاحظ أن هذا الضمير الفاعل لم يقتصر على الفعل "كبروا" بل امتد إلى فعل آخر مرادفٍ دلالياً للفعل "كبروا"، مجسِّداً لمراحله ونموِّه من الناحية الدلالية.

([1]) انظر إبراهيم آنيس ورفاقه: المعجم الوسيط، القاهرة، ط٢، ١٩٧٢، ص ٧٧٢ باب كَبُر، ص٢/٧٧٢.
([2]) المعجم الوسيط، والصفحة نفسها.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إنّ الفعل "كبروا" لا يحمل في ذاته دلالة متجددة، لكنه يكتسب هذه الدلالة من الفعل "صاروا" وكأنما هذا الفعل بما يمثله من طبيعة صرفية لازمة ودلالة حسيَّة مباشرة – وقد سبقت الإشارة إلى ذلك حين عرضت لوزن الفعل ودلالة هذا الوزن– لا يقوى دون مساعدة فعل آخر على حمل دلالات متجددة، فالذي يشحنه بهذه الدلالات هو الفعل الثاني (صاروا)، فعندما يُذكر الفعل الأول يتجه البيان إلى الفعل الثاني، ففيه تنمو الدلالة وتتطور، ويمثل المعنى الخاص للكِبَر، بينما "كبروا" في ذاته يمثل معنى عاماً، بمعنى أنه يشكل ظرفاً يستوعب الدلالة الجديدة، ولا يتضمنها بعيداً عن المعنى النحوي للظرف، فهو بعبارة أخرى يشير إلى المعنى دون أن يولده، إنه هيكل فارغ مملوء بدلالة فعل آخر مجاوره ولاحق به. ولتبسيط المعنى فإن الفعل الأول يشبه المرأة التي عجزت عن الإنجاب فاحتضنت "زايحوت" ليس من لحمها ودمها، إنه من امرأة أخرى، لكنه زرع في أحشائها ثم ولدته، إذاً فالفعل الأول محمول معناه في الفعل الثاني، وبمعنى آخر فإن الفعل "كبروا" صار نمطاً واحداً هو وتحققاته، وهيكلاً مفرغاً يستوعب كل جديد وبؤرة مركزية تستقطب كل الدلالات من حولها، بينما جسَّد فعل الصيرورة مراحل تنامي الفعل وأشكال هذا التنامي.

وأود أن أتوقف هنا وأنا بين يدي الفعل والفاعل وقد التحما معاً في كلمة واحدة من خلال وصل الفعل بالضمّير، لأشير إلى أنّ ثمة قصدية أولاً في انتقاء الفعل اللازم ليظل الضَّمير النّحوي الواو ضميراً دلالياً للقصيدة فاعلاً ومؤثراً متصدراً، بدل أن يكون مفعولاً متأخراً يتلقى الأثر والحدث ولا يصنعهما؛ إذْ لو تعدّى الفعل لصار ذلك الضمير أو مرجعه مفعولاً به؛ ولبرزت فواعل أخرى. و"إذا كنا نبحث عن ضمير القصيدة العربيّة

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المعاصرة فإننا نتذرع بوسيلة أسلوبية قريبة هي متابعة الضمائر النّحوية وما يجتمع حولها من فواعل لغوية ودلالية بغية الوصول إلى القوى المحوريَّة التي يتركز فيها الفعل الشعري، وتقوم بدور البطولة المهيمن في النص"([1]). ومما يؤكد محورية الضمير الواو وبؤرتيه وجود فواعل أخرى موازية للضميِّر في كل مرحلة من مراحل تطوره، توازيه وتعضده وتوجه حركته الدلاليَّة.

ويمكن رصد هذه الفواعل المتغيرة مع كل مرحلة من مراحل بناء القصيدة، لنقف عند زغاليل ترقد في المهد، وعصافير وادعة، وإلى جانب الفاعل البريء وجدت فواعل مناوئة مثل وجه حزيران، المطر الأسود، جراد القحط، طوفان الحلكة... إلخ. ومن هنا يبدأ التحول في الفاعل الدلالي الأول للقصيدة، وهو مرجع الضمير المتجسد في واو الجماعة ليأخذ صوراً وأشكالاً أخرى عبر علاقة الإسناد الخبرية للفعل الناقص "صار"، فهذه الصيرورة تبدأ بالتحول إلى "زهرة عباد الشمس"، هذه الزهرة التي تجسد حلم الكائنات الحية بالنور والضياء والحرية، ثم تتطور الصيرورة إلى: الصوت الرافض، جدلية الهدم والبناء، الغضب المشتعل، رشاش الأحجار، العابد والمعبود، الجسر، الأسطورة، "فالضمير الواو له نظائر ظاهرة ومضمره، وهو فاعل المنظور الشّعري الذي نبحث عنه في تبادل المواقع بين الضمائر على مستوى القصائد([2])، وبمعنى آخر فهو الفاعل الدلالي.

ومما تجدر الإشارة إليه في سياق الحديث عن الضمير في هذه القصيدة، أن الضمير يحول دون تكرار الأسماء ببناها الصرفية كاملة، ومن ثم فهو عنصر من عناصر الإيجاز والاقتصاد، فضلاً عن كونه عنصراً من عناصر التماسك الدلالي. وهذا أمر عام يصلح

([1]) فضل، صلاح: شفرات النص، ص ٧-٨.
([2]) المرجع نفسه: ص ٧٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

للتطبيق على كل ضمير، لكن الخاص في هذه القصيدة أنّ ضمير الجماعة صيغة تجمع جيل المقاومة، ذلك الجيل الذي كان بعضه مضغاً وبعضه أطفالاً وبعضه صبية، وبعضه لم يولد بعد، فبدل أن يقول: كبر الصبيه، كبر الأطفال، كبر الفتيه، كبرت المضغ، فقد جمع الضمير هؤلاء جميعاً بصيغة واحدة تستوعبهم جميعاً مسنداً إليها الفعل كَبُرَ؛ فالفعل هو الذي امتد ليبتلع في جوفه كل هذه الأسماء، تاركاً علامة تنوب عنها وهي واو الجماعة، ثم يكبر ويكبر إلى أن يعجز الشعر في المقطع الأخير، ومعه اللّغة من باب تحصيل الحاصل عن تجسيد الفعل الحقيقي المتعملق في فعل صرفي فقير الدلالة، قياساً إلى الفعل الذي يحدث على الأرض، وأمام هذا العجز؛ عجز الكلمات تختم الشّاعرة قصيدتها بقولها:

كبروا، صاروا الأسطورة

كبروا كبروا صاروا الجسر، كبروا كبروا كبروا كبروا

صاروا أكبر من كل الشعر([1]).

لقد أصبح الضمير الواحد (واو الجماعة) علامة على مضمرات عديدة تمثل بمجموعها جيلاً من أجيال المقاومة الفلسطينية التي لم تكن قد كبرت، عندما حلت النكسة؛ "،ومناط الشعريّة في الضمير مراوغة العائد، فلا ينحصر في المتكلم ولا في الحاكم ولا في المواطن، بل تكمن قوته التعبيريّة في طريقة عرض العائد على كل هذه الدوائر الدلالية، وكلما اتّسعت هذه الدوائر كان ذلك أدخل في باب الشعريّة"([2]).

ولعلني تحدثت عن تكرار الضمير وهو شكل ينتمي في نهاية المطاف إلى الأشكال الاسميّة، بينما مدار الحديث في هذا المبحث هو الفعل، لم يغب ذلك عن بالي لكن التحام

([1]) طوقان، فدوى: الديوان، ص٤٣٩.

([2]) فضل، صلاح: شفرات النص، ص ٧٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الضمير بالفعل جعل منهما كتلة لغوية واحدة. "ولعل أبرز العلامات النصيّة التي تتحكم في غيرها، وتحدد مستوى الفعل فيها، ودرجة التجريد، أو التجسيد هي علامات الفاعلية والمفعوليه أي الضمائر، وعندئذٍ يصبح تكرار الضمير أو تغييره أو تبادله وترائيه في ظواهر أخرى مرتكزاً نصّياً واضحاً، وإن كان مراوغاً لتحليل نوعية العلاقات بين المقاطع"([1]).

ويمكن مما سبق أن نستصفي دور التكرار في تنامي دلالة الفعل وتدرجها من المعنى اللغوي العادي إلى المعنى الرؤيوي، الذي يمثل رؤية خاصة اكتسبها الفعل عبر تصعيد الطاقة الإيحائيَّة لفعل الصيرورة حتى استحال الكبر أسطورة، بل معنى أكبر من الأسطورة يعجز الشِّعر عن حمله، فمع كل معنى جديد متقدم في صعوده نحو منطقة التجريد كان الفعل يتكرر أكثر من ذي قبل، حتى بلغ عدد مرات تكرار الفعل في المقطع الأخير الذي غادر المعنى الحسي للفعل تماماً وانسلخ عنه بشكل نهائي ثماني مرات، بالرغم من أن عدد جمله لا يتجاوز ثلاث جمل قصيرة.

والحقيقة أنَّ فعل الصيرورة ساهم مساهمة فعّالة في إكساب الفعل "كبروا" قدرته على تنامي الأحداث، وتطويرها باتجاهات متعددة، وهذا الفعل هو "صاروا" وهو فعل ناقص، لكن الفعل الناقص بعد غض النظر عن طبيعة عمله النحويَّة يتوفر على الحدث، وهو الصيرورة، والزمن أيضاً وهو الماضي، وهذا الفعل (صار) رافق الفعل "كبروا" في القسم الثاني من القصيدة، حيث بلغ تصعيد دلالة الفعل الثاني ذروته، ومع كل أفق جديد يرتاده الفعل الثاني كان الفعل الأول يضيء معنى "كبروا"، وينفخ فيه، ويطوره، وفي كل مرَّة كان يكشف عن دلالة جديدة من دلالات الصيرورة، ومع كل إضاءة جديدة كان المتلقي

([1]) المرجع السابق، ص ٣٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يتوقع ما لا يأتي به النص؛ إذ المتوقع أن تقول الشاعرة: كبروا صاروا فتية، كبروا صاروا شباباً، كبروا صاروا رجالاً، لكن كسر أفق التوقع كان مهيمناً على مراحل الصيرورة، فهم يكبرون ليصيروا زهرة عباد الشمس، ثم يكبرون ليصيروا شجراً ضارباً في الأعماق صاعداً نحو الضوء، ثم يكبرون ليصيروا الصوت الرافض، ثم جدلية هدم وبناء، وغضباً مشتعلاً... إلى أن يصيروا أسطورةً أكبر من كل الشّعر. والمفارقة الكبرى أن المرحلة الأخيرة التي بلغت حد الأسطرة لا تكون إلاّ حيث تتلقفهم أحشاء الأرض.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تكرار الاسم

تنقسم الأسماء إلى جامدة ومشتقة ويلحق بالأسماء الضمائر فهي علامات على الأسماء، وأعتقد أن الأسماء الجامدة التي تخلو من الحدث تدل عند تكرارها دلالة الاسم على مسمّاه أكثر من المشتقّة، تلك التي لا تخلو من رائحة الحدث المتلبّس بالفعل الذي اشتقت منه. كما أن هذه الأسماء المشتقة تأخذ أشكالاً عِدّه، ويتدخل في معناها مبناها الصرفي؛ فدلالة اسم الفاعل غير دلالة اسم المفعول، ودلالة الصّفة المشبهة غير دلالة صيغة المبالغة، أو اسم المكان أو الزمان. وستراعي الدراسة هذه الفوارق في بحثها عن دلالة التكرار في الاسم، كتلك التي تفيد بأن "المركب الاسمي يفيد الثبات، أياً كان موقعه خبراً أو غيره".([1]) بينما ترتبط المركبات الفعلية بحيوية التعبير وارتفاع حرارته الوجدانية، وميله نحو الانفعالية والحركية والدراما([2])، أو قرب الكاتب وبعده عن التراث؛ إذْ يرى بعض الباحثين "أن الجمل الاسمية تحتل الصدارة في الاستعمال اليومي حالياً، بعد أن زحزحت الجمل الفعلية من هذا المكان الذي احتلته ردحاً من الزمن في لغة التراث، ذلك أن الجملة الفعلية هي الأساس في التعبير"([3]). ويشير هذا الكلام إلى قضية أخرى ربما نلمحها بين السطور، وتلك هي قضية رقي الأسلوب وجودته، وقربه من الأداء البلاغي الرفيع في عصور العربيّة الزاهرة، التي يرى أحد الدراسين أنها تفضل التركيب الفعلي على الاسمي. ومع أن الشاعرة، بلا شك، قريبة جداً، من أساليب التعبير التراثي شكلاً ومضموناً، إلا

([1]) انظر عياد، شكري: علم الأسلوب ص ٩٢.
([2]) انظر مصلوح، سعد: الأسلوب: دراسة لغوية إحصائية، ص ١٠١- ١٠٢، ١٠٥، ١٠٧.
([3]) قادري، عمر، التجربة الشعرية عند فدوى طوقان، دار هومة، ص٥٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أن هذا لا يمكن إرجاعه إلى رجحان كفه الجمل الفعلية على الجمل الأسمية بحسب ذلك الدارس حيث يقول: "ولكن الكفّة ترجح دائماً باتجاه الجمل الفعلية من خلال صلتها بالتراث وأساليبه"([1]).

والحقيقة أن جميع العناصر اللغوية يمكن أن تحمل الأثر الأسلوبي، إذْ لا يمكن عزل عناصر لغوية بعينها، وإسناد الأثر أو التأثير العاطفي والوجداني في المتلقى إليها، فلا توجد عناصر موسومة، وأخرى غير موسومة([2]). ومعنى هذا أنّ الأسماء ليست أغنى دلالة من الأفعال مطلقاً أو العكس، بل إن السياق النفسي والوجداني، والبنية العميقة للدلالة، وقدرة المنشئ على التعرف إلى اللغة وطبيعة حاجاته الروحية والفنية، كل ذلك يمكن أن يدفع باتجاه نوع معين من التعبير الاسمي أو الفعلي. فالحداثة –على أية حال– تعني إعادة تشكيل اللغة بفعل حاجات روحية وفكرية جديدة([3]).

ولكن على الرغم مما أشرت إليه من عدم استقلال رمز من الرموز اللغوية أو دالٍ من الدوال بدلالة معينة بمعزل عن جملة من السياقات، فإنني إذ أؤكد ذلك أشير في الوقت نفسه إلى أن المركبات الاسمية والفعلية تتعاضد، وتتشارك في أداء معنى من المعاني، ويساهم كل من المركبين في تجسيد المعنى من زاوية خاصّة؛ فالفعل يبحث في صيرورة حال المعنى ونموه، وتطوره من مرحلةٍ لأخرى، فاتحاً المجال أمام تحولات المعنى حتى يصل به إلى حالةٍ من حالات الاستقرار التي تعادل إشباع رغبة التعبير لدى المنشئ، وإفراغ حمولته الوجدانية، وعندئذٍ يمكن أن يجسد الاسم هذه الحالة في تجلياتها النهائيّة؛ ليتم تثبيت المشهد

([1]) قادري، عمر: التجربة الشعرية عند فدوى طوقان، دار هومة ص ٥٤.
([2]) بحيري، سعيد حين: أوجه التوافق والتخالف بين البحث اللغوي والبحث الأسلوبي، ص ٦٠–٦١.
([3]) الرباعي، عبد القادر، مقالات في الشعر ونقده، منشورات مكتبة عمان ط١، ١٩٨٦، ص ١٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وإيقاف حركته بعد تسميته. وبعد هذه المقدّمة البسيطة سأعرض لبعض نماذج تكرار الاسماء، محاولاً الكشف عن دلالات هذا التكرار. ومن خلال نظرةٍ عامة على تكرارات الأسماء وجدت أن ثمة أسماء قد تكررت في سياق الرِّثاء، نحو: نمر، وأخي، في سياق نداء المرثي، وأسماء أخرى في سياقات أخرى مثل: مازن، ليلى، لينا، كما عثرت على بعض الأسماء في سياقات رمزية مثل: قابيل والزيتون. وكما هو ملاحظ فإن هذه الأسماء أعلام على بشر في الأغلب. وهناك طائفة من الأسماء تدور في حقول دلالية متقاربة يمكن أن تنضوي تحت عنوانٍ واحد كبير، هو التشبث بالأرض، والصمود فيها، ومقاومة الاحتلال، والتضحية في سبيل الحرية، رغم الموت، وقسوة الزَّمن، وضعف المحيط العربي الكبير عن نجدة المقاومين، مما تركهم عراةً مكشوفين لا سند لهم ولا ظهير. ومن أسماء الطائفة الأخيرة: الغربي، الغياب، الليل، القلب، الوحدة، الرياح، الموت ومرادفاته، الزمن وأجزائه. والحقيقة أنني أحصيت هذه الأسماء ليس فقط في القصيدة الواحدة، بل في القصيدة أولاً، ثم على مستوى الأعمال الكاملة ثانياً، وآمل أن أتمكن من تحليل دلالات تكرارها كلها، أو ما يعطي صورة تغني عن استقصاء الكل، وبين يدي الحديث عن الأسماء، فقد لفت نظري أن الشاعرة لم تذكر أخاها "إبراهيم" باسمه صريحاً في قصيدة مهداة إليه إلا مرة واحدة(١)، فيما غاب اسمه الصريح في باقي قصائد الديوان، رغم ما يمثله لها إبراهيم من أخٍ وصديقٍ ومعلم، أوجعها فقده، وهي لا تفتأ تذكره "في معظم المناسبات التي كانت تتحدث فيها خارج إطار الشعر. ولعل مكانة إبراهيم العظيمة في نفسها، وشدَّة تعلقها به، وحضوره الدائم في وجدانها قد أذهلها بكل ما يحمل من مرارة

(١) طوقان، فدوى: الديوان: ص ٩٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفقد، وألم الخسران عن أيّ مقاربة شعريّة تجسد معاناتها. فهو أكبر من كل الكلمات، وهو الرمز الذي زهّدها في رثائه رثاءً مباشراً حضور فقده غصةً في قلبها، وعبرة في عينها لا تقلع. لقد اصطبغ شعرها بعده بلحن حزينٍ فوق حزنها، فهي تشير في أكثر من مناسبة إلى فقدها أيّاه، معبرةً عنه بالضمير الذي يعود على مرجع مستكن بأحشائها(١)، وهذا يؤيده شعرها؛ فهي تقول على لسانه:

أنا راحل

أرسلتها ومضيت في ركب الزمان

- - -

أنا راحل

ووقفت يعميني غبارك في الطريق،

لم أعدُ خلفك كنت كالمشدود في، مهوى سحيق،

لم تختلج شفتاي باسمك، لم أمدْ يديْ غريق(٢).

وفي بحثي عن الأسماء التي حققّت أعلى النسب التكرارية، فقد وجدت ان "الزمن" وعناصره كالوقت، والأمس، والغد، والثواني، والظهيرة، والضحى، والصباح، والليل، والأعوام، والأيام قد احتلت المرتبة الأولى على مستوى "المدوّنة"، وأبرز هذه العناصر هو الليل. فقد تكرر الليل في قصيدتها "ليل وقلب" ست مرات، دالاً على الحيرة والقلق، وفقدان القدرة على تحديد الاتجاه الصحيح، حيث تقول:

---

(١) طوقان، فدوى: الديوان ص ١٣٠- ١٣٥، ١٧٨. ١٥٢-١٥٣، ١٩٧، ٢١٣ وما بعدها ص٣٢٠ وما بعدها ص ٣٩٠... الخ.

(٢)المصدر نفسه: ص ١٩٧- ١٩٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

هو الليـــل يـــا قلـــب فانـــشر شـــراعك واعـــبر خـــضم الظـــلام العميـــق

وأنـــت كالليـــل شـــيء كـــبير بعيـــد القـــرار ســـحيق ســـحيق

ولليـــل يـــا قلـــب أي امتـــداد يحـــيط بهـــذا الوجـــود العظـــيم

وكالليـــل أنـــت حويـــت وجـــوداً مـــن العاطفـــات كـــبيراً جـــسيم

وتظلـــم يـــا قلـــب حـــتى كأنـــك ليـــل بـــصدري الكظـــيم اعتكـــر

هو الليـــل يـــا قلـــب، فانـــشر شـــراعك واعـــبر خـــضم الظـــلام العميـــق ([1]).

وقارئ هذه القصيدة منذ الوهلة الأولى يجد أن "الليـــل" قـــد جـــاء مـــسنداً خـــبراً، وثـــد بُدئت به القصيدة ثم اختتمت به. والخبر في العادة يتمم معنى الجملـــة حـــتى يحـــسن الـــسكوت عليها. والخبر لا يكون إلا لمعرفة، أو لنكرة بمسوغ مـــن مـــسوّغات الابتـــداء بـــالنكرة، وهـــي معروفة جميعها. وقد جاء الخبر في خمس تكرارات من أصل ستة خـــبراً للـــضمير الغائـــب تـــارة، والمخاطب تارة أخرى، والضمير، كما هـــو معـــروف، مـــن أعـــراف المعـــارف؛ وذلـــك لأن الضمّير لا ينصرف إلا إلى لـــصاحبه، في حـــين تنـــصرف الأعـــلام إلى أصـــحابها وإلى غيرهـــم. ويصدق هذا الكلام حين يكون مرجع الـــضمير معروفـــاً ســـابقاً علـــى الـــضمير في الأغلـــب، يشير إليه الضمير كما يُشار إلى الشيء بالإصبع، أمـــا عنـــدما يغيـــب المرجـــع، فـــإن الـــضمّير يدخل في حيز المبهم. وقد يظن القارئ للوهلة الأولى أن المرجـــع هـــو القلـــب، لكـــن الـــنص يأبى ذلك منذ البيت الأول، حيث تقول الشاعرة:

'هو الليل يا قلب فانشر شراعك"

([1]) المصدر السابق: ، ص ٣٤– ٣٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ثم يخطر ببال الدارس أن المبتدأ هو عين الخبر وأن "هو" تساوي "الليل" كأن نقول: الحق حق والباطل باطل، أو الحق الحق ولا شيء غيره، لكن، الأبيات اللاحقة تكشف خطأ ذلك؛ فهي تقول: "وكالليل أنت، وتظلم يا قلب حتى كأنك ليل، ولليل يا قلب أي امتداد".

إن الضمير مقطوع الصلة بمرجعه، والليل الذي يلف القصيدة بظلماته الدامسة ليس الليل قسيم النّهار، وإنما هو ليل القصيدة، إنه ليل خاص بالشاعرة، وهو التيه والحيرة، إنه بحر يحتاج منّا أن ننشر أشرعتنا فيه ونجدّف، لكن أداة التجديف أوهام راعشة في زورق ما به من رفيق، إنه ليل القلب، القلب الباحث عن الرفيق والسّكن، هذا القلب القلق المملوء بالألغاز المبهمة، كما يتضح ذلك من المقطوعة الأولى من القصيدة. فظلمة القلب أحالت الوجود كله ليلاً لفّ البحار والأديم، واحتوى الكون كله، وهيهات لليلٍ أن يحتوي الكون كله في لحظة واحدة، لكنه ليل الحياة، والشاعرة لم تعد ترى من الكأس إلا نصفها الفارغ؛ فالنجوم تموي لأنها فقدت أليفاً، والرياض يهددها الخريف، ويعصف بأزهارها، وما هذه الزهرات في الحقيقة إلا زهرات الصّبا الذي أو شك أن يودعها إلى غير رجعة، أما نهاية هذا الليل الدامس فلا نوَر فيه يشتاقها. إنه الليل الذي يحتضن قلباً خبا فيه وهج الحياة ونورها، بفضل الألم الساكن فيه منذ الطفولة البائسة التي عاشتها الشاعرة. "فهذا الليل بظلمته الحالكة قد لا يكون إلا عامل رعب بالنسبة إليها، والحقيقة أن الخوف من الظلام هو أحد العلامات الدالة على القلق"([1]).

([1]) قادري، عمر، التجربة الشعريّة، عند فدوى طوقان بين الشكل والمضمون، دار هومه"، د.ط، ت، ص ٣٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وبعد فإن الضمير الذي أُسند الليل إليه دون أن يتسراءى في النص مرجعه، هو الذي يجيز لي أن أبحث له عن مرجع دلالي يحتمل كل ما قلت، ويؤكد السِّياق الذي لفَّ هذه القصيدة الليلية، إذا جاز التعبير، هذا المنزع، ولعل غنى القصيدة وثراءها يكمن في غيبة مرجع الضمير من سياق المقال دون أن يغيب من سياق المقام. "فثنائية المعنى في كلمة "ضمير" المتراوحة بين الوعي الكامن في داخل الإنسان من جانب، والأدوات التي تشير للفاعلين أو المفعولين من أشخاص من جانبٍ آخر، تتيح الفرصة لاتصال المجالين في مستوى دلالي عميق، ويصبح توصيف هذه الأدوات في فن الكلام للدلالة على القوى الكامنة في الوعي الفردي أو الجماعي للمتحدثين امتداداً مشروعاً لهذا الاختيار الصائب"([1]).

ويتكرر الليل في مقطوعة أخرى من قصيدة بعنوان "الصدى الباكي" ثلاث مرات أيضاً مفيداً تكريس الليل ظرفاً جامعاً يستوعب كل مظاهر الحياة، ومجالاً مشتركاً تجتمع تحت عباءته قلوب العاشقين. والسياق العام هو الاعتذار لحبيب خالطه شك بوفاء حبيبته تجاهه. والحقيقة أنني شعرت بأن هذه القصيدة تطفح بعاطفةٍ صادقة، وأنها تعبر عن تجربة حب حقيقيّة عاشتها الشاعرة عن بُعد. وبين يدي هذا الإحساس بتدفق مشاعر فدوى طوقان تجاه شخص حقيقي رُحت أبحث عما يؤكد هذا الإحساس أو ينفيه، فوجدت ضالتي عند رجاء النقاش في كتابه "صفحات مجهولة في تاريخ الأدب العربي المعاصر". لقد وجدت في هذا الكتاب ما يؤكد قيام علاقة عاطفيَّة بين فدوى طوقان من جهة وبين أنور المعدّاوي القاص المصري المعروف من جهة أخرى، وقد كشف النقاش عن عددٍ من

([1]) فضل، صلاح: شفرات النص، ص ٨٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الرسائل المتبادلة بينهما، والرسائل مثبتة بنصوصها، ولا يحتاج القارئ لتأويلها، لأنها في منتهى الوضوح، وقد اتخذ فيها المعدّاوي دور المعلم، والمرشد، والصديق الوفي، ورغم أن دور المعلّم والمرشد كان طاغياً في رسائله، فهو لا يفتأ يتحدث عن فلسفته وآرائه في الحياة محاولاً إخراجها من سوداويتها المظلمة إلى بهجة الدنيا ووجها المشرق. ومن هنا فقد حرص على إمدادها بخلاصة تجربته في الحياة والناس. ولا يخفى ما بهذه الرسائل من عواطف جيّاشه كان يخفيها المعداوي تحت ستار من الوقار الشديد والإحساس المفرط بالكرامة والذات، هذا الإحساس الذي ساهم في جعله ناقداً جريئاً لا يخشى في النقد لومة لائم، لقد سكنته الكبرياء، وسكنه الهم العام فظل مشاكساً لا يهادن. وهو جاد في كل شيء حتى في العلاقات العاطفية، فهو بين يدي ذلك القدر البسيط من البوح بمشاعره يمارس دور الناقد والمعلم، أما ردود فدوى طوقان على الرسائل فكانت أكثر إفصاحاً عن مكانته في قلبها.

"ويتحدث المعداوي" في الرسالة السادسة من علاقة عاطفية كانت قائمة بين فدوى طوقان وشاعر مصري، وهذا الشاعر هو "إبراهيم محمد نجا" وقصة العلاقة بين فدوى وإبراهيم كانت معروفة لدى عدد من الأدباء المصريّين، وكان من السهل معرفة هذه القصة"([1]).وأود أن أشير إلى أن فدوى طوقان قد أنهت علاقتها بالشاعر "إبراهيم محمد نجا" قبل أن تبدأ علاقتها الأكثر متانة ومصداقية مع أنور المعداوي. وقد أشار المعداوي إلى علاقة فدوى بإبراهيم محمد نجا قائلاً: "وقد روى لي إبراهيم نجا قصة حبه لفدوى، فإذا بهذه القصة لا تخرج عن أنه أحبها على البعد من خلال شعرها، وأنها أحبته على البعد من

([1]) النقاش، رجاء، صفحات مجهولة، في تاريخ الأدب العربي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٧٦، ص ١٣٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

خلال شعره، وأنهما لم يلتقيا وجهاً لوجه، وإنما التقيا إذا صح التعبير "شعراً بشعر"([1]).

ويشير المعداوي إلى أنه قد لعب دور الوسيط بين فدوى وإبراهيم في سبيل استرداد رسائلها التي أرسلتها إليه([2]).

ولعل كل من قصيدتي "غِبَّ النَّوى" ١٩٤٩" و"من الأعماق" تعبران عن تجربة عاطفية روحية عميقة التأثير في نفس "فدوى"، وكانت فدوى طرفاً في هذه التجربة، أما الطرف الثاني فهو شاعر مصري اشترك -متطوعاً- في بعض معارك حرب فلسطين "١٩٤٨- ١٩٤٩" والتقى "بفدوى" في هذه الفترة، وكان بينهما حب روحي عميق، ثم افترقا بعودة الشاعر إلى مصر، وعلى أثر هذه العودة كتبت فدوى هاتين القصيدتين"([3]). ثم تشير فدوى في إحدى رسائلها إلى واقعة تتصل بعلاقتها السَّابقة بالشاعر المصري الآخر الذي كان على صلة بفدوى قبل إبراهيم"([4]). وفدوى نفسها تؤكد ما أورده النقاس من وقائع من خلال قصيدة لها أسمتها "تلك القصيدة" إذ تبدو في هذه القصيدة كما لو كانت تنفي لأنور المعدّاوي صدق كل تجربة سبقت علاقتها به، وأن ذلك لا يعدو سخافاتٍ وحماقات أقدمت عليها في لحظة ما.

أعود مرة أخرى إلى النص الشعري الذي تكررت فيه كلمة "الليل" أربع مرّات حيث تقول الشاعرة:

شاعري، لا تقسُ في عتبك، لا تظلم وفائي

أنا حسبي قسوة الدنيا وإعنات القضاء

([1]) المرجع السابق: ص ١٣٧.
([2]) المرجع نفسه: ص ١٣٠، ١٥٣.
([3]) المرجع نفسه: ص ١٢٣.
([4]) المرجع نفسه: ص ١٥١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

سلْ ضمير الليل، هل أودعته أسرار حبي

هل تغنيَّت بأشعارك في وحدة قلبي

إنّ هذا الليل يطوي كل أسرار حياتي

إنه معبد أحلامي ومأوى ذكرياتي

لو تراني والهوى يصرخ في روحي الأسير

وأنا أشدو بأشعارك في الليل الكبير

كلما ضمّك حضن الليل في صمت وحزن

ومضى قلبك حيران الهوى يسأل عني.

أرهف السمع، تجد روحي مجروح النداء

ضارعاً في ألم:

رحماك لا تظلم وفائي([1])

يمثل الليل في هذه المقطوعة بتكراره شاهداً أميناً على وفاء الشّاعرة لشاعرها المخاطب، فهو الذي احتضن أوجاعها واستوعب آلامها، أودعته أسرار حبها وأحلامها وذكرياتها، فكان كبيراً رحباً متسعاً لغنائها وبكائها؛ إنه ليل العاشقين يلوذون به فيحتضنهم.

فالليل في هذه المقطوعة يأخذ صورةً أكثر أنساً وأقل فزعاً: إنه ظرف واسع وكبير، يتسع لكل العاشقين الحائرين، إنه ليل يحتوي على شيء من "الرُّومانسيَّة" التي تجعله بامتداده الكبير أشبه ما يكون بخيمةٍ وسقف كبير يظلهم جميعاً، فأنّى نظر أحدهم حوله أبصره، فأدرك أن حبيبه تحت ذلك السَّقف لا يبارحه.

([1]) طوقان، فدوى: الديوان، ص ٦٢- ٦٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إن الفاعل الدلالي في القصيدة هو ضمير المتكلم "أنا" المتلبّس بالشّاعرة المتكرر ست مرّات في القصيدة، فهي التي أحبت، وهي التي لم تنسَ هواها، وهي التي أودعت الليلَ أسرار حبها، وهي التي شدّت بأشعارها في الليل الكبير. أما الليل فقد كان زماناً ومكاناً للفعل، وهو مراقب أمين، وشاهد صادق له ضمير، وقد ساعدت البنية النحويّة لليل على ترشيح هذا المعنى وتعزيزه.

ومن المعروف أن الليل ظرف متصرف؛ بمعنى أنه ينصرف عن الظرفية(١)، إلى وظائف نحويّة أخرى كالفاعل والمبتدأ والخبر، لكنه آثر على تلك الوظائف الدوران في فلك الظرف والفضلة، فقد جاء مجروراً بحرف الجر "في" ومعروف أن النحاة كانوا يستدلون على الظرف بتقدير "في" قبله(٢)، فضلاً عن أنهم لم يتوانوا عن إطلاق اسم الظرف على الجار والمجرور والظرف معاً.(٣) فمعنى الظرفية في الليل واضح، أما الفضلة فقد تمثلت بالمضاف إليه والبدل كما مرَّ بنا في النص الشّعري. ومعروف أن مركبات الفضلة ليست مركبات ركنيَّة؛ أي ليست مركبات إسنادية، فهي ليست مسنداً كالأفعال، والأخبار ولا مسنداً إليه كالمبتدأ والفاعل؛ بمعنى آخر؛ هي ليست من قواعد البنية الأساسية للجملة، إنما هي من القواعد الفرعيَّة أو من قواعد الزيادة، والزيادة بحسب أنصار النحو التوليدي والتحويلي من عوامل التحويل؛ تحويل المعنى إلى البنية العميقة؛ لذا فإنه يعوّل عليها كثيراً في تتميم المعنى وتكميله، وأكثر من ذلك ما يؤديه تتبع هذه المركبات من كشف عن مراحل النمو الدلالي في النّصوص. والحقيقة أن مكانة المفعول به في الجملة -بالرغم من

---

(١) ابن عقيل، شرح ابن عقيل، ص ١/٥٨٣.
(٢) المرجع نفسه: ص ١/٥٨٠.
(٣) حسن، عباس: النحو الوافي، ص ٢٤٣ /٢، هامش رقم (١) وانظر ابن هشام: مغنى اللبيب، ص١/٢٣١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كونه فضلة– مكانة مهمة تكاد توازي مكانة المسند والمسند إليه، وقد سبقت الإشارة إلى ذلك من قبل.

وثمة ملاحظة لا بُدَّ من الإشارة إليها، وهذه الملاحظة هي مجيء الكلمة المكررة "الليل" معرفة في جميع مواقعها، وفوق ذلك فقد قُيِّدَ الليل وحُدِّد بالوصف تارةً "الليل الكبير" كما قيد بالبدلية من المعرفة، والبدلية يمكن أن تكون من النكرة، إذْ تبدل المعرفة من النكرة وتبدل النكرة من المعرفة، أما التكراران الأخيران فقد احتلاَّ موقع المضاف إليه، "حضن الليل" و"ضمير الليل": فكلمة الليل في كلا الصيغتين وقعت مضافاً إليه، ومعروف أنَّ المضاف إليه مكمل للمضاف، معرف له أو مخصص، غير أن الصيغة تبدو متحولةً عن صيغة أخرى، أجل إن الصّيغة الحاليَّة على الرغم من مجازيتها؛ إذْ الليل ليس له ضمير أو حضن، فإن الصيغة المعقلنة لهذا المجاز هي: سل الليل ضميره، وضمك الليلُ حضنه، إذْ بمنطق المجاز يكون الضمير جزءاً من الليل وكذلك الحضن، وإذا ما أعدنا ترتيب الصياغة فحقهما أن يتأخرا وفق منطق الأبدال. والحقيقة أن هذا التقديم ليس على نية التأخير؛ بمعنى أن المتقدم يغادر موقعه الإعرابي الذي كان له أصلاً، ومن ثم فهو يتحرر من قيود الموقع الأول، ويحتل وظيفة نحوية جديدة، لكن البنية العميقة للتعبير تظل تشير إلى موقعها القديم، بسبب شيء من التوتر والقلق الذي تشفُّ عنه الصِّيغة الحاليَّة فترشدنا إلى صيغةٍ تجسر الفجوة، وتساهم في ضبط الصيغة اللُّغوية مع بنيتها العميقة، ومن ثم فإن الصِّيغ البديلة صيغ مخصصة ومتممة وموضّحة، "والمخصصات والمتممات لها رتب محفوظة غالباً، كالوصف والتوكيد والبدل... فالصفة المشتقة مفردة أو مركبة تركيبَ إسناد

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تخصّص اسم الذات وتميزه عما سواه، وتحصر الوصف فيه، وتكون بعده في النّظم غالباً، وتابعة له في الإعراب"([1]).

ومن ثم فإنّ الشّاعرة حرصت على إبراز شيئين في الليل هما الحضن والضمير، ولّما كان كل منهما بدلاً لا يتقدم على متبوعة، وكانت الحاجة إليهما مُلّحة وضرورية، فقد طغيا على سطح التعبير، فكان لا بد من تقديمهما لا على أنهما بدلان، بل على أنهما فاعل ومفعول به.

إن الليل الذي تطلبه الشّاعرة لتستودع فيه كل غالٍ وثمين لديها ليل كبير له حضن وضمير، ولعلّ فشلها في جملة من التجارب العاطفيّة التي قُدِّر لها أن تخوض غمارها جعل من هذه التجارب حَبّاً ليليّاً لا يرى النور، وهو أحوج ما يكون إلى الضمير والقلب والحضن معاً. والحقيقة أن "إبراهيم نجا" كان صدراً دافئاً، ومشاعر متدفقة، في حين كان أنور المعداوي ضميراً نابضاً وراعشاً بالصحوة أبداً، لكنه كان بعيداً عن أن يكون طرفاً في تجربة عاطفية حقيقية. لقد كان يمارس دور المرشد المعلم، الخبير بصروف الحياة، الحريص على أن يرسم لها كل خطوةٍ من خطوات حياتها، وهذا لعمري دور يُشعر الطرف الآخر بعدم الندّية، ويؤكد الغرور والذاتية في سلوك ذلك الرجل.

وبناءً على ما سبق فإننا نلحظ أن الأبنية اللغوية على صعيد البنى العميقة تراوح حول دور التبعيّة، وقد أشار اللغويون إلى أهمية بنى التوابع في وَثْد المعنى وتثبيته، فالمعنى قائم دونها لكنها تؤكده تارة، وتوضحه تارة أخرى، مرة بالصفة، ومرة بالبدلية، ومرة بالظرفية.

([1]) قباوة، فخر الدين، التحليل اللغوي، مكتبة لبنان، بيروت، لونجمان، ط١، ٢٠٠٢، ص ١٧٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومنتهى القول أنَّ الليل في المقطوعة السّابقة من قصيدة "الصدى الباكي" يختلف عن الليل في ديوان "الليل والفرسان"؛ إذْ الثاني يمثل الليل بكل سلبياته، وهو يمثل الاحتلال، أما في هذه القصيدة من الديوان الأول "وحدي مع الأيام"، فإنّ الليل هو الرفيق الذي يظل موجوداً حين يخلد الآخرون إلى الراحة والنوم، إنه يحل محل النجيّ والأنيس والصاحب، إنه ليل ذو وجه أبيض وضميرحي وصدر كبير، إنه ليل ذو طبيعة رومانسية يجمع العاشقين وهم يقضون ساعاته الطويلة يبثونه شكواهم وأسرارهم، فيلفّها بستارة الذي لا يشي، إنه يجسّد البديل في زمن الوحدة، وهو في الوقت نفسه يشير إلى تلك الوحدة الخالية من الأليس، وقد تذرّعت الشاعرة بتكرارات الليل، لتبين لنا الظروف التي دفعتها للإبحار في هذا الليل، فذكرت "حضن" و"ضمير"، ثم أتبعت الليل بالكبير" ليجسّد لنا افتقادها الحضن الدافئ، والضمير الصادق، والصدر الكبير الحاني، وقد تبين لي إمكانية تأويل هذه التراكيب على التقديم؛ ليزداد اليقين بأن الليل قابل لأن يكون مبدلاً منه في صيغة تحويليّة، صدرت عن بنية عميقة، ونحن نعرف أن المبدل منه على نية الإهدار، لنتأكد عندئذٍ أن الليل يشير إلى ما هو أبعد مما ذكرنا؛ أي إلى البدل وفق التحويل المشار إليه.

وإذا ما مضينا في تتبع تكرارات الليل في المجموعة الشعرية فإننا بالتأكيد سنشهد نمواً في دلالة هذا الليل، وسنلاحظ أن هذا الليل قد غادر موقعه الدلالي الذي فرغنا منه للتسو إلى معانٍ أخرى جديدة، تجعله نظيراً للاحتلال، والقهر، والسجن، والعبودية، وغير ذلك من المعاني السلبية. وحتى لا أُسْرِف في التحليل، سأحاول تناول هذه المعاني من خلال

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الصِّيغ اللغوية للتكرار بشيء من الإيجاز. فالليل عبر تكراراته المتعددة، ينمو دلالياً؛ ليعبر في كل مرة عن معنى جديد مختلف عن المعنى السابق.

فهو في قصيدة "مدينتي الحزينة" مظلم غامض، يحكي ظلمة القيعان، وثقل الجبال، وهو مفزع وفاجع، محمل بالموت والهلاك، تقول الشاعرة:

"والصمت في مدينتي، الصمت كالجبال رابضٌ، كالليل غامض(١).

وهو بحر من الجحيم الجهنمي في قصيدة "الفدائي والأرض"، حيث تقول الشاعرة:

"فدربنا طويلة شقية، ودون موعد الوصول ترتمي على المدى

سواحل الليل الجهنميّة، نعبرها على مشاعل الدماء"(٢).

فالليل بحر من الظلمة الجهنميَّة الطّاميّة، فهو الاحتلال البغيض، والخلاص منه لا يكون إلا ببذل مزيد من الدماء، فهذه الدماء هي المشعل الذي سيبدد ظلام ذلك الليل، وينشر الحرية على ربوع الوطن بعد أن يخلّصه من نيْر الإحتلال. وهو رديف للعراء والوحدة، حيث لا يجد الإنسان من يلجأ إليه، أو يستجير به إلا الله، تقول الشاعرة واصفة حال إحدى المناضلات:

"في خيمة الليل

وفي رحابة العراء

قامت تصلي

ورفعت إلى السّماء وجهها

وكانت السماء

---

(١) طوقان، فدوى، الديوان ص ٣٧١.
(٢) المصدر نفسه: ص ٣٩١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تطفح بالنجوم والألغاز... ثم أعقبت ذلك بعلامات حذف كثيرة....(١)

وهكذا فإن الليل يتكرس رمزاً للاحتلال البغيض، هذا الاحتلال الذي لا بد له أن يزول تحت وقع ضربات المناضلين الذين ينشدون حريةً حمراء ثمنها الدم، تنشر الضياء، وتدك أعمدة الضباب، تقول الشاعرة:

"حريتي! حريتي! حريتي!

سأظل أحفر اسمها وأنا أناضل

في الأرض، في الجدران، في الأبواب، في شرف المنازل

سأظل أحفر اسمها حتى أراه (صوت الحرية)

يمتد في وطني ويكبر، ويظل يكبر، ويظل يكبر

حتى يغطي كل شبرٍ في ثراه

حتى أرى الحرية الحمراء تفتح كل باب

والليل يهرب، والضياء يدك أعمدة الضباب(٢).

والليل هو البيئة التي نبتت فيها الخناجر، وهو الطوفان الغاضب الذي تسامقت الأشجار حوله تنبت النجوم والشهب التي تبدد ظلمته، إنه الفعل المعادي الذي أنتج فعلاً مضاداً، تمثل بأفواج المقاتلين الذين خرجوا من رحم الظلم لا يلوون على شيء إلا مقارعة الاحتلال، وتبديد ظلمته، تقول الشاعرة:

يوم امتطيناها ظهور الخيل، راحت أغانينا

تومض مثل الخنجر العريان، على ضفاف الليل...

---

(١) المصدر السابق: ص ٣٩٢.

(٢) المصدر نفسه: ص ٤٢٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

على ضفاف الليل، تسامقت أشجارنا وأطلعت

الزهر والنجوم والأثمار(١)

ويتجذّر المعنى السابق لدى الشاعرة أكثر وأكثر من ذي قبل إلى الحد الذي لم نعد معه نسمع كلمة الليل حتى يتبادر إلى أذهاننا مباشرة صورة الجندي الإسرائيلي، وهو يمارس صلفه وغطرسته، تقول الشاعرة في رثاء الشهيد "وائل زعيتر":

"حينما الليل أغمض عين الشمس أمسى في خطر

حينما مستنقع الأكذوبة النكراء أمسى في خطر

حينما الوجه الذي قنّعت تشويهة الأصباغ أمسى في خطر

حينما الدنيا الهلوك وقفت ضدك واستعصيت أنت، وتأبيت على العالم أنت

أقبلوا في معطف الليل وداروا في الظلام دورةً واقتنصوك

أنت يا شمس القضية،نم هنا في الوطن الحاني، فأنت الآن فيه يا بعيداً

وقريباً يا فلسطيني أنت(٢).

وتقول أيضاً:

خلف حدود الليل/ تظل خيل الوقت في سباقها/ تركض نحو موطن الحلم...

---

(١) طوقان، فدوى: الديوان، ص ٤٥٩-٤٦٠.
(٢) المصدر نفسه: ص ٤٧١-٤٧٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

خلف حدود الليل،/ الشمس في انتظارنا تظل والقمر(١).

ويصل الأمر في الأعمال الأخيرة إلى حد أن الليل قد صار علماً على وحشية الاحتلال وجبروته، تقول الشاعرة:

دربي موحشة، يزحف فيها جبل الليل

تتقلع تحتي أرضي العطشى

تتراخى، تفلت، لا تتماسك، تهرب أرضي من قدمي

- - -

غيلان الليل تطارد فيها حتى الظل/ وتمزق فيها حتى شفتي طفل

وأنا في قبضة هذا الليل/ والوطن هنا الغربة والنفي(٢).

ويظل الليل رمزاً للتسلط والقهر، بينما يظل أهل الأرض يكافحون هذا الليل حتى آخر شمعة تحترق على حدي الشوق والذكريات، وتعبر الشاعرة عن هذا المعنى قائلةً:

يَمُدُّ مسافاته الليل، تبقى على أفق الليل شمعة

تذوب احتراقاً، وتغني على حدي الشوق والذكريات(٣).

وبعد قراءة الأمثلة السابقة يمكن الإشارة إلى أن معظم تكرارات الليل جاءت ضمن ما يعرف بتركيب الإضافة؛ إذْ وقع الليل مضافاً إليه باستثناء تكرارين هما: يمدُّ مسافاته الليل، وأنا في قبضة هذا الليل. وإذا أنعمنا النظر في هذين المثالين وحللناهما إلى عناصرهما الأولية فإننا سنصل إلى ما يربطهما بتركيب الإضافة بسببٍ من الأسباب.

---

(١) طوقان، فدوى: الديوان، ص ٤٧٩.
(٢) المصدر نفسه، ص ٥٠٦-٥٠٧.
(٣) المصدر نفسه: ص ٥١٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فالمثال الأول: يمدُّ مسافاته الليل يكافئ دلالياً يمد مسافاتِ الليلِ الليلُ، فالضمير المتصل الهاء المفعول به يعود على الليل، وهذا من باب عودة الضمير على متأخر، وهو جائز، فالمتأخر لفظاً وهو الليل متقدم في الرتبة لأنه فاعل، ولهذا فالتركيب يمكن أن يصبح مكافئاً لتركيبٍ آخر هو: يمد الليل مسافاتِ الليلِ. والحقيقة أن مثل هذه التحويلات لا يقف أمامها عند النحاة إلا بعض القواعد القسريَّة التي تمنع بعض التحويلات كما هو الحال في توكيد المضمر بالظاهر في لغة "أكلوني البراغيث"، وغيرها([1]).

أما المثال الثاني: أنا في قبضة هذا الليل، فهذا التركيب بلا شك تركيب بدلي، وإن كان ثمة من رأى من النّحاة أنّ اسم الإشارة قد ينعت بما هو معرف بأل، لكن بعضهم اشترط في ذلك أن يكون الاسم التالي لاسم الإشارة مشتقاً، ليصلح للنعت، وهنا يمكن الدخول في مسألة تصنيف المصدر (الليل) من حيث الجمود والاشتقاق، وفي هذا بعض الجدل لا أحبذ الخوض فيه الآن، وإن كنت سأشير إليه باقتضاب في أثناء التحليل.

وبين يدي هذا المثال يشير أحد الدارسين إلى أن القواعد القسريَّة هي التي تمنع تعدد الاحتمالات الإعرابيَّة التي تشي بها البنية العميقة للتركيب، ويضرب مثالاً على ذلك، وهذا المثال هو:

زيد هو العاقل، فزيد مبتدأ أول، وهو مبتدأ ثان، والعاقل خبر المبتدأ الثاني، والجملة الاسمية خبر المبتدأ الأول، كما يمكن أن يكون الإعراب على النحو التالي: زيد: مبتدأ، هو: ضمير فصل لا محل له من الإعراب، العاقل: خبر المبتدأ، ثم يردف قائلاً: الذي أدى إلى هذين الإعرابين هو الاتفاق على القاعدة القسريّة القائلة "الظاهر لا يؤكد بمضمر...

([1]) انظر عمايرة، خليل، في التحليل اللغوي- مكتبة المنار- الزرقاء ط١، ١٩٨٧، ص ٢٥٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويخلص إلى أن البنية العميقة للنص -وإن خالفت القاعدة السابقة- تشير إلى أن الضمير (هو) توكيد للظاهر (زيد)؛ لأنه هو هو في حقيقة الأمر([1]).

وقياساً على ما سبق فإن قول الشاعرة: "وأنا في قبضة هذا الليل" وإن كانت تشير في ظاهرها إلى البدلية على اعتبار أن "هذا" هو "الليل"، والمضاف لا يضاف إلى نفسه، فإنني أرى أن البنية العميقة للتركيب تشير إلى أن "هذا" ليس هو "الليل" العادي، بل الليل صاحب الغيلان حيث تقول: غيلان الليل تطاردني؛ والغيلان جمع غول وهو رمز أسطوري لا وجود له، ويمكن إسقاطه بكل طمأنينة على جند الاحتلال، وقد وقع الليل المضاف إليه مقترناً بالغيلان اقتراناً الإضافة المحضة، إذْ من علامات الإضافة المحضة قبول حرف اللاَم الذي يفيد الملكية "فالمشهور في الإضافة المعنوية أنها تكون بمعنى أحد حرفين، هما: (اللام) إن كان معناها الملك والاختصاص.. و(من) إن كان معناها بيان النوع نحو: خاتم من فضة في قولنا خاتم فضة([2]). ومعنى ذلك أن هذا لا يُشير إشارةً مباشرة إلى ليل عادي يحيط بالشّاعرة، بل إلى ذلك الليل الذي أضيفت إليه الغيلان في الجملة السابقة، ومن ثم فإن "هذا" يناظر دلالياً الليل السابق المضاف إليه، وهي في قبضة هذا الليل بتلك المواصفات وليس في قبضة سواه.

إذاً يمكن أن نتاول الليل على بنية تركيب الإضافة من النّاحية البنيوية العميقة، وهذه الإضافة هي إضافة معنويَّة حقيقية محضة وليست لفظية، إذْ إن المضاف في الأمثلة السّابقة

([1]) المرجع السابق: ص ٢٥٨-٢٥٩.

([2]) السيد حامد، عبد السلام، الشكل والدلالة (دراسة نحوية للفظ والمعنى) دار غريب، القاهرة، د.ط، ٢٠٠٢، ص ٢٥٨- ٢٥٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

جاء جامداً، ومن شروط الإضافة المحضة "أن المضاف فيها أصله أن يكون اسماً جامداً لا صفة مضافة إلى معمولها"([1]).

ونلاحظ أيضاً في التراكيب السابقة أنّ الليل ليس صيغة جامدة بكل ما يعنيه الجمود من معنى، إذْ "يدخل في مفهوم الاشتقاق بمعناه العام أنه يعني رد الكلمة إلى أصلها الاشتقاقي ومادتها اللّغوية"([2]). والليل كما هو معروف فعله (ألال)، فألال القوم وأليلوا: دخلوا في الليل، أو صاروا فيه. و(لايله) ملايلة وليالاً: استأجره لليلةٍ وعامله ليلةً ليلة... و(الأليل): ليل أليل: شديد الظلمة، واللائل: ليل لائل: أليلٌ و(الليل): ما يعقب النهار من الظلام. ويقال ليلة ليلى: طويلة شديدة صعبة، والليلاء: ليلة الثلاثين. والمُليل: ليل مُليل: أليلُ([3]).

إذاً نحن أمام كلمة "أصل" لكثير من المشتقات، وهي مصدر لها جميعاً، وكما سبق فإن المصدر الذي له أصل فعلي يدخل ضمن الاشتقاق بمعناه العام، فضلاً عن أن ثمة خلافاً حول جمود المصدر أو عدم جموده. ومهما يكن هذا الخلاف فإن المصدر وإن كان مصنفاً ضمن الجوامد عند فريقٍ كبير من اللغويين، فهو ذو مادةٍ فعلية متصرفة إلى جميع المشتقات، بخلاف بعض الجوامد التي لا تتصرف إلى مادة فعلية ومشتقاتها، أو الأفعال التي لا تتصرف إلى صورٍ أخرى غير صورتها الفعلية الوحيدة التي عُرفت بها، مثل ليس ومعظم الأفعال الناقصة على سبيل المثال.

([1]) المرجع السابق: ص ٢٥٨.
([2]) المرجع نفسه: ص ١٤٨.
([3]) أنيس، إبراهيم ورفاقه: المعجم الوسيط مادة ألال، ص ٢/٨٥٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ونخلص مما سبق إلى أن العنصر اللغوي المكرر "الليل" مصدر، وهذا المصدر اكتسب دلالته التي تراكمت عبر النصوص حتى باتت واضحة لا تحتاج إلى تفصيل؛ فهي تقفز إلى الذهن بمجرد سماعه، فهو مناظر للاحتلال البغيض، لكن الشاعرة أرادت أن تربط بين هذا الرمز المشحون بدلالته التي سبق الحديث عنها وأشياء أخرى لها دلالات خاصة كالخيمة، والحدود والضفاف، والمعطف والجبل، والمسافات، وهذه الأشياء ترتبط دلالاتها بالسفر، والاغتراب، والتشرد، والضياع. وهي تعكس واقعاً فلسطينياً لا يخفى على أحد؛ لتؤكد أن هذا الاغتراب والتطواف بين الحدود عبر المسافات المظلمة والخيام البائسة إنما كان بسبب من هذا الليل. فالليل فضلاً عن كونه مصدراً من الناحية اللغوية، فهو مصدرٌ لكل هذا البؤس أيضاً، فهو ليس كليل الآخرين في هذا العالم، إنه ليل له فلسفته الخاصة في ذاكرة الشاعرة، فهو ينشر البؤس في كل مكان وفي كل اتجاه من اتجاهات الحياة الفلسطينية.

ولعلنا إذا أوّلنا الإضافة بمعنى "من" وهو معنى من معنيين مشهورين؛ إذ تؤول الإضافة بتقدير "من" أو "اللام" بين المضاف والمضاف إليه، فإن البنية الدلالية للتركيب المستندة إلى أساس لغوي تصير بنية وصفيّة، فتقول: خيمة من الليل، معطف من الليل، جبل من الليل، مسافات من الليل، بمعنى خيمة ليلية، ومعطف ليلي، وجبل ليلي، ومسافات ليلية، ويصبح الليل (المصدر) مع حرف الجر صفة للمضاف المنكَّر، وإذا وصف بالمصدر صار الموصوف كأنه في الحقيقة مخلوق من ذلك الفعل الذي اشتق من المصدر أو اشتق المصدر منه.. ومثال ذلك قول الشاعر:

ألا أصبحت أسماءُ خادمة الجيل وضنّت علينا والضنين من البخل

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أي كأنه مخلوق من البخل، وكثير من أقوال ابن جني تدور حول علاقة كل من المصدر والصفة بالمعنى، فالصفة المشتقة ذات معنى عادي، والصفة المصدر أقوى، وأشد تأثيراً، وأعمق بعداً في المعنى([1]).

والحقيقة أن مجيء بعض المضافات إلى الليل جامدة أو على الأقل عدم مجيئها أوصافاً عاملة يجعلها تحمل دلالات مستقلة قبل دخولها في حمى الليل ضمن تركيب الإضافة، ويدخلها ضمن نسق الإضافة الحقيقية المحضة، الأمر الذي يعكس حرص الشّاعرة على توصيف الليل بشكل مباشر، من خلال أوصاف لها رصيد دلالي في ذاكرة المتلقي، والمشردين المرتحلين المعذّبين، فهي لا تريد أبداً أن تركن إلى تلقٍ حر بعيد عن تلك الدلالات المرصودة في ذاكرتها هي، وذاكرة شعبها الذي سيظل محتفظاً بتلك الصورة الطازجة لأبشع مأساة إنسانية في القرن العشرين. إنه الحرص على إدانة الليل، وإنما الخشية من أن يصبح الليل رمزاً يسبح في أفقٍ واسعٍ من التأويل يحول دون محاصرته بدلالاتٍ خاصة، وقد جثم على صدر شعب بأكمله وما زال يحاصره، فهو المسؤول عن المآسي والآلام التي حلت ببني قومها، وهذا جزءٌ من عقيدتها النضالية الشعريّة التي تحرص على أن تكون الكلمة فيها رصاصةً مصوبةً إلى الهدف بشكل دقيق، حتى لو أدى ذلك إلى حرمان القصيدة من بعض المساحات الإيحائية الجمالية التي تحاصرها الدلالات الاجتماعية.

وإذا ما تجاوزنا الليل إلى الريح وجدناه يتكرر على مستوى المدونة الشعرية بشكل لافت، يجعل الباحث متيقناً من أنها قد تجاوزت دلالتها المباشرة بوصفها تشير إلى عنصرٍ من عناصر الطبيعة وحسب. ويتمثل هذا الدور بطبيعة إيجابيَّة، بينما يمكن أن تكون الريح

([1]) ولويل، كامل، عودة للنحو العربي الأصيل، مطابع الشمس، عمان د.ط، ١٩٩٤، ص ٢٢٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

عنصراً من عناصر الفتك بالإنسان والطبيعة، ومن هنا يبدو توظيف الريح توظيفاً يرفد الحياة بأسبابها الطبيعية كسوق السحاب، ونقل حبوب اللقاح، وتخصيب الشجر.

إذاً تكرس الشاعرة الريح بوصفها عنصراً من عناصر الحياة، وهي -بالتأكيد- تواجه بها أسباب الموت ودواعيه الكثيرة المتربصة بها وببني قومها؛ فالموت عبر تكرارته اللغويّة، ومظاهره وأشكاله المتعددة، ظاهرة تملأ جنبات دواوين الشاعرة، وهو الفضاء النصي المسيطر على شعريتها. وبين يدي ذلك سأحاول أن أتبين أسباب الموت وأشكاله المتجاورة نصيّاً مع الريح، من خلال المقاطع الشعريّةالتي انتقيتها من مواطن متفرقة من المدونة الشعرية؛ إذْ دراسة التكرار على مستوى العمل الشعري بمجمله أجدى من دراسته في مقطوعة أو قصيدة بعينها، متكئاً على ما يسعف به النسيج النصي، وما تجود به اللغة بمستوياتها المتعددة الدلالة.

ولعل أول ما يمكن ملاحظته من جهة اللغة أن الريح جاءت معرفةً في جميع تكرارها إلاّ في مرة واحدة كانت فيها منادى، ومن المعروف أنه لا يجوز نداء المعرّف بأل، فلا يصح الجمع بينه وبين حرف النداء، إلا في حالات محددة([1]). والسبب في ذلك أن حرف النداء يعادل أداة التعريف، فلا يجوز أن تتكرر أداة التعريف الظاهري مرتين كما هو الحال في "أل" وحرف النداء، وهذا ما عليه البصريون، أما الكوفيون فيجيزون الجمع بينهما مطلقاً([2]).

والحق أن النكرة إذا نوديت تخلصت من تنكيرها، وصارت بمنزلة المعرفة، أو النكرة المخصّصة، إذْ لا ينادى إلا ما هو متعين أو معروف قَرُبَ أو بَعُد، أما نداء النكرة غير

([1]) حسن، عباس: النحو الوافي، ص ٤/٣٦.
([2]) المرجع نفسه: ص ٤/٣٦، هامش رقم (١).

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المقصودة فغالباً ما يصدر عن تعيين ذهني يُقصد من ورائه جميع أفراد جنس المنادى على سبيل الاستغراق؛ ففي قولنا: يا ظالماً لك يوم لا تغيب شمسه، أو يا متأنياً لك السلامة، فنحن نصدر عن تعيينٍ ذهني أساسُه نموذجٌ معروف مخبور، يحدد الظالم والمتأني، تحديداً لا يدخل معه في حكمه غيره.

ومختصر القول هو أنَّ الريح وردت معرَّفة بشكل عام، وتذكرني تلك المقاطع التي اطلعت عليها عند فدوى طوقان بمقطع شعري "لبدر شاكر السياب" وهذا المقطع من قصيدته الرائعة غريب على الخليج وقد وظف فيها الريح توظيفاً إيجابياً، بحيث غدت الريح قوة تهيئ له أسباب العودة إلى وطنه حيث يقول:

الريح تلهث بالهجيرة كالجثام على الأصيل

وعلى القلوع تظل تطوى أو تُنشَّر للرحيل

الريح تصرخ بي: عراق

يا ريح، يا إبراً تخيط لي الشراع متى أعود

فما لديك سوى الدموع

وسوى انتظارك دون جدوى، للرياح وللقلوع([1]).

وتعريف الريح يعني اتصال السياق الذي يحتضنها وتناميه في اتجاه منسجم. فالتعريف يحصر الدّال في دائرة ضيقة تنفي عنه الشيوع والتعدد، في حين يجعل التنكير الرمز اللغوي سابحاً في أكبر مساحة ممكنة من الدلالة، ومن ثم فإنَّ الريح هي الريح التي عهدناها من أول تحقق لغوي لها حتى آخر تكرار. ومثل هذا الأمر يسمح بتتبع مراحل نمو هذا الدّال

([1]) السياب، بدر شاكر، أنشدة المطر، دار المعرفة، بيروت، د.ط، ١٩٧١، ص١١٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

اللغوي، ومراكمة دلالاته التي تنكشف لنا مع كل تكرار، حتى إذا ما وصلنا إلى أكبر قدر من التكرارات تجلى لنا هذا الرمز بكل شحناته الدلالية، وأمكن من ثم تشخيصه بشكلٍ دقيق يحقق لنا الكشف عن طبيعته.

والريح ليست حشواً بين الدوال اللغوية، بل مركز ثقل وبؤرة من بؤر النص، وإذا ما بحثنا عن نموذج دلالي مبّسط يستوعب عناصر الدلالة في النّصوص السّابقة، فإننا سنجد أن العناصر الدلالية تتضمن رمزاً متسلطاً طاغياً معادياً للفطرة ومناوئاً للخير، وآخر واقع عليه الظلم ولا حولّ لديه ولا قوة إلا الأمل بأجيال قادمة من أرحام لا تتوقف عن الولادة. تلك هي العناصر الدلالية الفاعلة في النّص، وتحت هذه العناوين الثلاثة تنتظم مظاهرها وأشكالها. ومن هذه المظاهر الطاعون الذي فشا في المدينة، والمرأة التي تلبست بضمير المتكلم، وربما كانت قناعاً للشّاعرة التي خرجت إلى العراء مفتوحة الصدر رافعة يديها إلى السّماء، والرياح التي يُرجى منها أن تسوق السحاب وتنزل الأمطار لتغسل آثار ذلك الطاعون. ويمثل ذلك قول الشاعرة:

يوم فشا الطاعون في مدينتي

خرجت للعراء/ مفتوحة الصدر إلى السماء

أهتفُ من قرارة الأحزان يا رياح:

هبي وسوقي نحونا السحاب يا رياح

وأنزلي الأمطار/ تطهّر الهواء في مدينتي

وتغسل البيوت والجبال والأشجار

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

هبي وسوقي نحونا السَّحاب يا رياح([1])

أما المقطع الثاني فتقول الشاعرة فيه:

الريح تنقل اللقاح،/ وأرضنا تهزها في الليل

رعشة المخاض/ ويقنع الجلادُ نفسهُ

بقصة العجز، بقصّة الحطام، والأنقاض(٢)

وتقول في المقطع الثالث:

ويوم امتطى صهوة العالم الصعب يحمل غُصناً بيد

ويحمل سيفاً بيد/ ويوم الحبيبة في الأسر هبت عليها الرياح

محملة باللقاح/ جرت منتهى

تعلق أقمارَ أفراحها في السَّماء الكبيرة

وتعلن أن المطاف القديم انتهى

وتعلن أن المطاف الجديد ابتدا(٣).

وفي الرابع تخبر الرياح بحتميَّة مجيء الفارس المنذور، حيث تقول:

حين بلغت عامي العشرين/ قالت لي العرَّافة الدهريّة

تنبئني الرياح في هبوبها/ تقول: "تعويذة الشر المحيق ههنا

ببيتك المهلهل المشطور/ معقودةً تظل لا تزول

حتى يجيء الفارس المكرَّس المنذور

تنبئني الرياح في هبوبها/ عن فارس يجيء/ لا واهناً ولا بطيء

([1]) طوقان، فدوى: الديوان، ص ٣٧٢.
([2]) المصدر نفسه: ص ٤٢١.
([3]) المصدر نفسه: ص ٤٣٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

هلا سألت لي الرياح يا، عرّافة الرياح،...

لكنما الرياح في هبوبها/ تقول حاذري، إخوتك السبعة...

كانت خُطاه حين جاء جرساً/ يقرع في أقبية الظلام

والريح كانت حين جاء جرساً/ تركض تحته وتنفض الحطام

لكنما الرياح في هبوبها تقول...

قالت الريح: سيأتي/ موته الميلاد لا بد سيأتي

في يديه الشمس ذات الشمس(١).

ولا تلبث الريح أن تغادر دور الوسيط في نقل أخبار الفارس المخلّص، لتتحول إلى صهوات تنقله إلى حيث ينبغي له أن يكون، وفي هذا تقول:

يخرج من مخبأه الشوق غزالاً يعدو

يستدرجني عبر الفلوات

يدخل بي عاصمة الذات

تأتي أنت على صهوات الريح(٢).

نلاحظ من خلال جميع المقاطع السّالفة أن الريح قد أدّت وظيفةً واحدة، وشكلت بنية دلالية متجانسة متماسكة، تمثلت في القوّة الدافعة للحق، المحركة له، وهي قوة مأمولة غير موجودة بالفعل؛ لذا جاءت المفارقة عبر تجسيدها بالريح. فهي قوة غير متحققة، وثمة حاجة ماسة لوجودها من أجل إقامة ميزان العدل المختل على الأرض لصالح قوى الظلم والطغيان المتمثلة بالطاعون، والموت، والجلاد، وغيره على حساب نموذج الحق المغلوب،

---

(١) المصدر السابق: ص ٤٥٧- ٤٦٨.
(٢) المصدر نفسه: ص ٥٢٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فتجسيدها بالريح يعكس اللّهفة على وجود مثل هذه القوّة الدافعة التي لا بد من أن تسايّ بسرعة الريح.

ونستطيع بعد ذلك أن نؤكد أنَّ الريح قامت بوظيفة الفاعل المؤملِّ الحاضن لبذرة المقاومة، فهي جناح مهيأ لحمل ذلك الفارس المنذور الذي لم يأت بعد، وهذا الفارس من رحم الأرض التي تتعرض للبطش. وبموازاة معنى الفاعلية من الناحية الدلاليَّة، فإن الريح قد احتلت رتبة الفاعلية أيضاً من الناحية النّحوية بشكل مباشر، أو من خلال الإحالة على فاعل عبر الضمير، ففي المثال الأول كان الريح مرجعاً للضمير الياء في "هبي"، فالياء فاعل ومرجعها الريح، وفي المثال الثاني كان الريح مبتدأ لكونه جاء متقدّماً على الفعل، فهو فاعل دلالي، وهو مرجع للضمّير المستتر الفاعل "هي" في قولها:

"الريح تنقل اللقاح".

وفي المثال الثالث استخدمت الشاعرة "الرياح" بصيغة الجمع فاعلاً للفعل هبَّت، وفي المثال الرابع وردت "الرياح" بصيغة الجمع فاعلاً أكثر من مرَّة، وكذا الحال في المثال الخامس.

ومن الإشارات الدَّالة على رمزيّة الرِّياح، وتجاوزها المعنى الدلالي المباشر ما تشير إليه الشاعرة في المقطع الرابع حيث تقول:

حين بلغت عامي العشرين، قالت لي العرَّافة الدهرية

تنبئني الرياح في هبوبها

تقول: تعويذة الشر المحيق ها هنا

ببيتك المهلهل المشطور، معقودة تظل لا تزول

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لكنما الرياح في هبوبها، تقول: حاذري

إخوتك السَّبعة(١)..

ثم تمضي العرّافة في نقل تحذير الريح الأختَ من أن يفتك إخوتها السبعة بحبيبها وفارسها القادم.

ومن الواضح هنا أن الشّاعرة تتذكر نكبة عام ١٩٤٧، وما حلّ بوطنها من خراب، وهي تؤكد على لسان الريح أن تعويذة الشّر ستظل كامنة في بيتها المهلهل المشطور حتى يجيء الفارس المنذور من رحم الأرض، من أرضها. أما الإخوة السَّبعة فهم الأشقاء الذين يرقبون الوضع متربصين بذلك الفارس، ولعل وصف البيت بالمشطور يشير إلى حالة الانقسام والاستقطاب بين أفراد البيت العربي، وفي ذلك إشارة إلى البلدان العربيّة التي أحرجها هذا الفارس، وأخرجها عن صمتها، ولعل "عشرين عاماً" هي الزمن الفاصل بين النكبة والنكسة، وهي المرحلة التي تشكل في ظلها العمل النضالي الفلسطيني الذي ترمز إليه بالفارس المنذور. وقد صدقت نبوءة العرّافة، وهي نبوءة الشاعرة في الوقت نفسه. فقد عجز الإخوة السبعة، أو رغبوا عن بذل ما في وسعهم للأخذ بيد ذلك الفارس وتحقيق حلمه في الخلاص، فكانت النّكسة أكثر ألماً من النكبة. ثم تمضي الشاعرة في تجسيد روح الصمود عبر تأكيدها على أنّ موت الفارس هو الميلاد، فلا يمكن أن يكون الموت ميلاداً، إلا إذا كان فيه خلاص للآخرين وتحرير لهم، فهو قادم وفي يديه الشمس ذات الشمس.

---

(١) المصدر السابق: ص٤٥٧-٤٥٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والشمس ترمز إلى الحرية، والخلاص، وزوال الليل الذي كرسته الشّاعرة رمزاً للاحتلال البغيض في ديوانها "الليل والفرسان" فها هي تقول:

"موته الميلاد لا بد سيأتي، في يديه الشمس ذات الشمس"(١).

أما عن دور البنية اللغوية للنّصوص الشعريّة السابقة في إسناد الدلالات السالفة للريح فإنه دور يعزز تلك المعاني ويدعمها، فالريح فاعل دلالةً ولغة، وكذلك الطاعون والجلاد... إلخ. إنها فواعل لغويّة متضادة، كل منها يسير في اتجاه القضاء على الآخر، لكن الشّاعرة استطاعت من خلال علاقات الإسناد وبنى الفضلات والقيود أن تحدّد ملامح كلا الفاعلين. فمفعول الريح يعكس أثره النّاجز على الأرض، إنه نقل حبوب اللقاح، ومن ثم يؤدي ذلك إلى رعشة المخاض في رحم الأرض التي ما فتئت تنبت رجالاً يشدون أوصالها كالأشجار، بينما مفعول الطاعون بمعنى أثره الناجز على الأرض أوساخ تتطلب حركة الرياح لجلب السحاب، ومن ثم المطر لغسل تلك الأوساخ والأدران التي حلّت بالأرض.

ومما يدعم توجيهي السابق لدلالة تكرار الريح في الأمثلة السابقة تنامي دلالة الريح، وكأن الشاعرة تحكي قصة المقاومة الدّاخلية التي تشكلت نواتها قبيل النكبة، وظلت تنمو فيما تلاها من زمن، فالمقطع الأول الذي تضمن كلمة الريح بدأ بالظرف "يوم" حيث تقول:

يوم فشا الطاعون في مدينتي/ خرجت للعراء/ مفتوحة الصدر..

---

(١) المصدر السابق: ص٤٦٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

"فيوم" من الناحية اللغويّة ظرف زمان منصوب، وهو ظرف مؤذن بتفشي "الطاعون" الذي هو الاحتلال. وهذه هي اللحظة الأولى لتشكيل فعل المقاومة نصيّاً، المتجسّد بنداء الريح ودعوتها للهبوب، وتلك مرحلة بدايات الثورة، فهبوب الريح دعوة للثورة على الطاعون. ثم ينمو فعل الريح بنقل عدوى التحرير من خلال إسناد وظيفة اللقاح للريح، وهي وظيفة طبيعية تعكس مرحلة بناء مؤسسة النضال بين الريح والأرض. فالريح تنقل اللقاح، والأرض تلد في الليل، والليل ظرف زمان أيضاً، وهو رمز كرسته الشاعرة لزمن الإحتلال الذي ما يزال قائماً. وفي هذه المرحلة التي هي مرحلة بنساء الجيل المناضل الثوري تبدو حركة الريح أقل سرعة، فهي تنقل حبوباً تصيب الشعب بعدوى الثورة، ولم تصل مرحلة الهبوب بعد.

ثم تتطور الدلالة في المقطع التالي مبدوءةً بظرف زمان وهو "يوم"، وهذا الظرف يعبر أيضاً عن مرحلة أخرى من مراحل النضال والثورة، إنه يوم الهبوب الحقيقي للريح المحملة باللقاح على الحبيبة في أسرها. ولعمري أن هذه الحبيبة هي الأرض "فلسطين" بسكانها وناسها. ولقد أثمر هذا الهبوب فعلاً استشهادياً؛ إذْ كانت النتيجة أنْ جرت منتهى إلى ارتقاء منتهى الأعالي. وفي التركيب اللغوي ثمة تناغم بين الجملة المُنجزة لفعل الشهادة وظرفها، إذْ أصل التركيب قبل التقديم والتأخير: جرت منتهى تعلق أقمار أفراحها في السَّماء... يوم الحبيبة في الأسر هبت عليها الرياح. فهناك تناغم بين الجملتين: جرت منتهى، وهبّت الرياح. هذا فضلاً عن وجود مرشّحات لغوية أخرى تبرر هذا التوجيه الدلالي، لعل منها بعض الخيارات المعجميّة مثل: (امتطى، صهوة، سيفاً، فارس... إلخ).

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ثم يبدأ المقطع الرابع أيضاً بظرفٍ آخر مؤذنٍ بمرحلة جديدة من مراحل نمو فعل المقاومة وهو حين، حيث تقول: "وحين بلغت عامي العشرين، قالت لي العرّافة الدهرية..."

ومما يؤكد إفلاس الشّاعرة من التّعويل على فكرة المقاومة من خارج الوطن المحتل؛ أي من المحيط العربي خوفها على ذلك الفارس المنذور من إخوتها السّبعة، والإخوة السّبعة هم المحيط العربي الذي عجز عن تقديم الحماية اللازمة، بعد أن آلت الأمور إلى ما آلت إليه من ضياع وخُسران. أما الأمل المُرتقب فهو من الداخل وحسب، وفي هذا تقول:

قالت الريح سيأتي، موته الميلاد لا بد سيأتي..

من جراح الأرض يأتي، من سنين القحط يأتي،

من رماد الموت يأتي، موته الميلاد لا بد سيأتي(١).

(١) طوقان، فدوى: الديوان، ص٤٧٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الثالث

الحذف

١- الجانب النظري

المبحث الأول: مفهوم الحذف

المبحث الثاني: أهمية الحذف

المبحث الثالث: أنواع الحذف

المبحث الرابع: شروط الحذف وأغراضه

٢- الجانب التطبيقي

المبحث الأول: حذف الاسم

المبحث الثاني: حذف الفعل

المبحث الثالث: حذف الجملة

المبحث الرابع: حذف الحرف

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الجانب النظري

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المبحث الأول

مفهوم الحذف

لقد تبين لي بعد جولة طويلة في كتب النحو ومصنفاته أن مفهوم الحذف لم ينضبط تماماً تحت مصطلح واحد جامع مانع يلُم شعثه كلّه، ويسنظم حبات عقسده في خيط واحد. وهذا الأمر لا يقتصر على النحاة القدماء، بل امتد ليشمل نحاة معاصرين([1]).

فأما عدم ضبط المصطلح من لدن النحاة القدماء، وعدم تفريقهم بين الحذف والإضمار تفريقاً حاسماً يمكّن المرء من أن يركن إليه ويطمئن له، فربما يرجع إلى بعض الأسباب الموضوعية التالية:

-تعويل النحاة على وضوح القضايا النحوية في أذهانهم وأذهان تلاميذهم الذين عاصروهم وشعورهم بعدم الحاجة لبسط القول فيها عبر متونهم ومصنفاتهم، لا سيما والمجتمع العربي كان ما يزال قريب عهد بالنقاء اللغوي، والسليقة السّوية في عهد النحاة الأوائل في القرن الثاني الهجري.

-لم تكن قضية التفريق بين الحذف والإضمار قضية إشكالية تشغل بال الناس، فضلاً عن العلماء؛ فالعربية كانت تسيل على ألسنتهم وتجري كجريان الماء من أعالي المنحدرات؛ فهي لغتهم التي رضعوها مع لبان أمهاتهم قبل أن يختلطوا بغيرهم من الأمم، وينتشر اللحن على ألسنة المولّدين الذين غصّت بهم حواضر الدولة الإسلامية بعد البعثة.

-حداثة عهد العربيّة بدستور مكتوب يصنف نحوها وصرفها، ويجمعه في أبواب وفصول ومسائل على النحو الذي جاء به سيبويه في كتابه. فمن المعروف أن المصطلحات

([1]) انظر الفقي، إبراهيم: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بحاجة إلى مدة من الزمن حتى تترسخ وتستقر بين الدارسين والمختصين. وبالرغم من أن العربية اصطلحت على كثير من قضاياها قبل قرون من بدء مرحلة التدوين، ومن ثم التأليف، إلا أن وجود المصنفات والكتب سهّل عملية انتقال العلوم والمعارف بين مختلف البيئات والمدارس، وكان الأمر قبل ذلك صعباً وعسيراً، يحول دونه في أحيان كثيرة السفر إلى حيث يوجد العلماء، الأمر الذي جعل نمو المصطلحات والحدود بعد التدوين أيسر منه قبله.

-استخدام النحاة المعنى المعجمي للإضمار كما هو مستخدم في حياتهم العامّة، وتطبيقه على قضايا الإضمار والحذف في علم النحو، ومراعاة وجود الشبه والجوامع المشتركة بين الإضمار والحذف من هذه الناحية، وتعظيمها مقابل التهوين من أمر الفروق بين المفهومين، ومن ثم فقد صار مصطلح الإضمار بمعنى الغياب، وعدم الحضور مقالياً في النص عنواناً عريضاً يضم تحته مفهومين هما الحذف والإضمار فيما بعد، وكان الإضمار يطلق على كليهما، ويطلق أيضاً على استخدام الضمائر بدلاً من الأسماء في التركيب بقصد التثنية وتجنب التكرار. والحقيقة أن المعنى المعجمي يحتمل مثل هذه التعددية خارج إطار علم النحو، فكلمة ضَمُرَ ضموراً معناها: هَزُل وقل لحمه وانكمش وانضم بعضه إلى بعض.. وأضمرت المرأة ونحوها: حملت.. وأضمر في نفسه أمراً: عزم عليه بقلبه. وأضمر الشيء أي أخفاه، والضمير هو الخفي والمخفّى – كما ورد مفهوم الحذف حسول معنى القطع من الطرف والطرح والإسقاط(١).

(١) انظر أنيس، إبراهيم ورفاقه، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ط٢، ١٩٧٢، مادة حذف ومادة ضمر.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وإذا أنعمنا النظر والفكر في المعاني السابقة فإننا نجدها تحاكي ذلك الالتباس بين مصطلحي الحذف والإضمار عند النحويين من الناحية الدلالية. فالهزال وقلة اللحم والانكماش وانضمام بعض الشيء إلى بعضه يساوي استخدام الضمير عامة بدل الاسم؛ فالضمير بعض الاسم، وهو أقل منه حروفاً وأصغر منه بنية مع بقائه إياه، وتتجلى صورة الانكماش والبعضية أكثر في ضمير المفعول به المفرد المذكر مثل ضربه، شتمه. أما قولهم: أضمرت المرأة بمعنى حملت، وأضمر في نفسه أمراً بمعنى عزم عليه بقلبه فتساوي معنى الاختفاء والغياب من واقع المشاهدة، وهذا يساوي كلاً من الضمير المستتر والمحذوف، كما أن الخفي والمخفي يساويان الضمير المحذوف، باعتبار الخفي صفه لشيء موجود، أما المخفّى فهو مبالغة في الغياب، ولذلك فهو أقرب إلى الحذف وهو الغياب، وإسقاط الشيء لفظاً ومعنى.

يفرق أبو البقاء الكفوي بين الحذف والإضمار، فيقول: "الحذف إسقاط الشيء لفظاً ومعنى، والإضمار إسقاط الشيء لفظاً لا معنى، والحذف ما تُرك ذكره في اللفظ والنية، كقولك: أعطيت زيداً (وربما قصد بالمثال الأخير قصر الفعل على الفاعل)، والإضمار ما ترك ذكره من اللفظ وهو مراد بالنية والتقدير، وعلماء المعاني يعبرون عن إسقاط المسند إليه من اللفظ بالحذف، وعن إسقاط المسند بالترك(١). وأشير في هذا السياق إلى أن سيبويه استخدم مصطلح "الترك"(٢). وثمة مصطلحات ومفاهيم شاعت متجاورة جنباً إلى جنب في المصنفات النحويّة الأولى تناولت بمجملها الحذف والإضمار. وإذا ما تصفحنا

---

(١) الكفوي، أبو البقاء: الكليات، معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٩٩٢.

(٢) انظر سيبويه: مصدر سابق، ص٢٧٢، ١٨١، ٢/٧٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كتاب سيبويه فإننا نعثر على هذه المصطلحات التي استخدمت مُرادفة لمصطلح الحذف، ومنها الترك الذي سبقت الإشارة إليه، يقول سيبويه:"ومما يقوي ترك نحو هذا لعلم المخاطب قوله عز وجل: ﴿ وَٱلْحَٰفِظِينَ فُرُوجَهُمْ وَٱلْحَٰفِظَٰتِ وَٱلذَّٰكِرِينَ ٱللَّهَ كَثِيرًا وَٱلذَّٰكِرَٰتِ ﴾(١)، فلم يُعمل الآخر فيما عمل فيه الأول استغناءً عنه، ومثل ذلك: "ونخلع ونترك من يفجرك" وجاء في الشعر من الاستغناء أشدّ من هذا، وذلك قول قيس بن الخطيم:

نحن بما عندنا وأنت بما عندك راضٍ والرأي مختلف

ويؤكد عبد السلام هارون في حاشية الكتاب أن البيت لعمرو بن امرئ القيس كما في الخزانة(٢). ثم يقول سيبويه في باب أسماه هذا بابٌ يحذف منه الفعل لكثرته في كلامهم حتى صار بمنزلة المثل، وذلك قولك: "هذا ولا زعماتك" أي: ولا أتوهم زعماتك.. ومن ذلك قول العرب: "كليهما وتمرا"، فهذا مثل قد كثر في كلامهم واستعمل، وتركُ ذكر الفعل لما كان قبل ذلك من الكلام، كأنه قال: أعطني كليهما وتمرا(٣). ومما لا شك فيه أنه أطلق مصطلح الترك، وعبر به عما لا يختلف اثنان على أنه من حذف الفعل، الأمر الذي يعني ترادف مصطلحي الحذف والترك.

إذاً يمكن القول إن الحذف والإضمار مصطلحان متقاربان في الدلالة إلى الحد الذي جعل الباحثين يصرحون بشكواهم من هذا التداخل المؤدي إلى الفوضى أحياناً، بحيث

---

(١) سورة الأحزاب، الآية ٣٥.
(٢) انظر سيبويه: مصدر سابق ص ٧٤ – ١/٧٥.
(٣) المصدر نفسه: ص ٢٨٠ – ١/٢٨١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يصبح المصطلح دالاً على مفاهيم متعددة. "فلا توجد تفرقة دقيقة عند القدماء بين مصطلحي الحذف و "الإضمار"، وهو ما دعا ابن مضاء القرطبي إلى توجيه النقد إلى طريقة استخدام النحويين للمصطلحين دون أن يخصّوا كل واحدٍ منهما بما يميزه عن الآخر، والواقع أن النحاة –كما تبين لنا– يستخدمون كلاً منهما في موضع الآخر"([1]).

ومهما يكن الأمر فسأحاول تلمس أوجه التشابه والاختلاف بينهما وما وسعني إلى ذلك سبيل، مع الإقرار بأن الحدود بينهما ظلّت غائمة حتى في كتب الحدود، يقول أحد القدماء الذين درسوا حدود المصطلحات: "فحد المضمر ما دلّ على مسماه بقرينة التكلم أو الخطاب أو الغيبة"([2]). وحد الضمير ما دلّ وضعاً على متكلم أو مخاطب أو غائب، وهما قسمان: مستتر وبارز، وحد المستتر: ما ليس له صورة في اللفظ، بل ينوى، وهو قسمان: مستتر وجوباً، ومستتر جوازاً، وحد المستتر وجوباً: ما لا يخلفه ظاهر ولا ضمير منفصل([3]).

ويتضح مما تقدم أن قضية الضمير الذي يدل على الاسم، ويحل محله باتت أكثر وضوحاً من ذي قبل، وذلك بحكم تقدم الزمن، واتجاه المفاهيم النحويّة نحو الاستقرار، بدليل اهتمام النحويين بحدود النحو كما لاحظنا قبل قليل. ولا يخفى ما بين مصطلحي الحذف والإضمار من تداخل واضح.

ومهما تعددت مصطلحات الحذف –كما مرَّ بنا عند سيبويه وغيره– كالترك والاستغناء والإضمار، فإنَّ المهم هو الفرق بين هذه المصطلحات من جهة، ودلالتها على

([1]) حموده، طاهر: ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، ص ٢٩٤–٢٩٥.
([2]) الأبذي، شهاب الدين، حدود النحو: دراسة وتحقيق علي الحمد، دار الأمل، ١٩٩٨ ص ٤٤.
([3]) الفاكهي: جمال الدين: ، حدود النحو: دراسة وتحقيق علي الحمد، دار الأمل، ١٩٩٨ ص ٧٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ما عُرف بالحذف، وبين ما تتوافر فيه شروط الحذف ولا يعدُّ حذفاً من جهة أخرى، وباختصارٍ شديد بين الحذف بمفهوم السَّابقين، والإضمار بمفهوم اللاحقين أو المعاصرين، فالحذف عند القدماء يكاد ينطبق على الدلالة الفعلية لمفهوم الحذف فيما اصطلح عليه لاحقاً، بينما ظل الإضمار يشير عندهم (القدماء) إلى الحذف والإضمار، بمعنى استبدال الضمير بالاسم.

ويفرق شيخ النحاة المحدثين بين الحذف والإضمار قائلاً: "والحذف هنا غير الإضمار؛ لأن المحذوف غير موجود في الكلام مطلقاً، لا ظاهراً ولا خفياً. أما المضمر فموجود، ولكنه غير ظاهر"([1]). ونستشف مما سبق أن المضمر غير المضمر، فالضمير ظاهرٌ أحياناً وخفي أو مستتر أحياناً أخرى، الأمر الذي يعني أن عباس حسن يفرق بين الضمير والمضمر والمحذوف، ولو قصد الضمير لقال: أما المضمر فموجود مرةً ظاهراً، ومرة خفياً، ليعبر بذلك عن الضمير بنوعية البارز والمستتر، ويؤكد ذلك حديثه عن الضمير المحذوف والضمير المستتر؛ ليبين لنا أن ثمة ضميراً ظاهراً بدليل وجود ضمير مستتر وآخر محذوف، وربما يعني حديثه أن دليل المحذوف ليس هو المحذوف نفسه، في حين دليل الضمير هو الضمير نفسه، ومن هنا فالضمير موجود دائماً، أمَّا ظاهراً (بارزاً)، أو من خلال دليله (مرجعه) الذي يكافئه تماماً في كل شيء، أما في الحذف فالأمر مختلف، فليس دليل المحذوف -كما أشرت- هو المحذوف نفسه، فالصفة ليست الموصوف، والخبر ليس المبتدأ إلا بعد الإسناد في حالات معينة. وأظن أن هذا ما قصده شيخنا عباس حسن، وإلا فما الفرق بين المحذوف الذي يظل ظلاله يحوم حول المعنى منبئاً بأن انزياحاً أو صدعاً قد

([1]) حسن، عباس: النحو الوافي ص ١/٤٠٠ هامش رقم (١)

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

حدث في المعنى، تأسس على صدعٍ في المبنى سببه غياب عنصر من عناصر القول، كقوله عز وجل: "واسأل القرية" وكمثال سيبويه: بنو فلان تطؤهم الطريق –وبين المضمر المستتر واجب الاستتار إذا كان الباحث يعني بالوجود الوجود في النية، فمن منا يمكنه أن يستبعد المفعول به الحقيقي في الآية الكريمة من مخيلته، إلا إذا كان قد حمل الكلام على المجاز، وليس كل الحذف مجاز، وكذلك الحال في مقال سيبوية، إذْ لا يمكن للمفعول به والفاعل في المثالين السابقين أن يغيبا عن بال السامع تحت أي ظرفٍ من الظروف، بل إن حمل الكلام على المجاز لا يأخذ مداه الحقيقي إلا بعد إدراك المعنى الأصلي. واعتبار المحذوف غير موجود في الكلام مطلقاً لا ظاهراً ولا خفياً يصلح للامتداد حتى يصل النيّة، وإنكار المحذوف من النية يأتيه الباطل، فإنكار وجود المحذوف خفياً وتغييبه عن النية التي تقابل البنية العميقة لدى التحويليين لو كان صحيحاً لما التُفت إليه، ولما أمكن تقدير المحذوف أصلاً، لأنه عندئذٍ– وبكل بساطة– لا دليل عليه عقلاً أو مقالاً، فمن أين يمكن أن يُكتشف الحذف، وكيف؟

كما أن إنكار وجود الضمير ظاهراً، بمعنى البروز أو الوجود أمر لا يستقيم؛ لأن حالات وجود الضمير تنحصر بين الظهور والاستتار، فالضمير يكون ظاهراً (بارزاً) ويكون خفياً (مستتراً)، إلا إذا كان المقصود بالمضمر شيءٌ غير الضمير، وهنا يتجه التحديد صوب الخلط بين الحذف والإضمار، ومن ثم لا يستقيم حديث عباس حسن إلا إذا كان يرادف بين الحذف والإضمار، أو كان يقصد بالحذف ذلك المعنى الذي أشار إليه ابن جني، ولم يكن مسبوقاً إليه من أحد حين سّمى الحذف بالمراد وغير المراد، وفي ذلك يقول: "وما طريقه طريق التوكيد غير لائقٍ به الحذف؛ لأنه ضد الغرض ونقيضه، ولأجل

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ذلك لم يُجز أبو الحسن توكيد الهاء المحذوفة من الصلة، نحو الذي ضربت نفسه زيد، على أن يكون (نفسه) توكيداً للهاء المحذوفة من (ضربت)، وهذا مما يترك مثله، أي يُترك اعتبار نفسه توكيداً، ويترك اعتبار المفعول محذوفاً ليصار إلى إلغاء الحذف واعتبار نفسه مفعولاً به).. وحذف المؤكد لا يجوز، وإنما كلامنا على حذف ما يحذف وهو مراد. فأما حذفه إذا لم يُرَد فسائغ لا سؤال فيه. وذلك كقولنا: انطلق زيد، ألا ترى هذا كلاماً تاماً وإن لم تذكر معه شيئاً من الفضلات مصدراً، ولا ظرفاً، ولا حالاً، ولا مفعولاً له، ولا مفعولاً معه، ولا غيره، وذلك أنك لم ترد الزيادة في الفائدة بأكثر من الإخبار عنه بانطلاقه دون غيره([1]).

وواضح من كلام ابن جني أنه لا يُعوّل على هذا النوع من الحذف؛ لأنه غير مراد أصلاً، فهو لم يكن موجوداً وحُذف، وإنما لم يوجد مطلقاً لا ظاهراً ولا خفيّاً، غير أن عباس حسن لم يُشر إلى رأي ابن جني إن كان قد عناه. وإذا قصرنا الحذف على هذا النوع، فلا فائدة ترجى من ظاهرة الحذف التي عدّها ابن جني ظاهرة شجاعة. ومن المؤكد أن ابن جني استبعد ذلك النوع من الحذف غير المراد، ولم يلقِ له بالاً، وهو يوازي التقديم على لا على نيّة التأخير في مبحث التقديم والتأخير.

ونقف على تفريقٍ آخر بين المحذوف والمستتر، ولكن هذه المرّة بين الضمائر فحسب لا بينها وبين الأسماء المحذوفة، ولكنْ ليس ثمة فرق، فالحذف هو الحذف سواء جرى ذلك في الأسماء أو في الضمائر، يقول عباس حسن: "المستتر في حكم الموجود الملفوظ به مع أنه غير مذكور في اللفظ، ولا يسمّى محذوفاً؛ لأن هناك فرقاً بين الضمير المستتر والضمير

([1]) ابن جني، أبو الفتح: الخصائص ص/ ٣٨٠-١/٣٨١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المحذوف؛ فالمستتر في حكم الموجود المنطوق به كما قلنا، أما المحذوف فإنه كان ملفوظاً به ثم تُرك وأهمل نحوياً، وهذا دليل وجوده أصلاً واشتهاره، فليس في حكم الموجود، يدلك على هذا أنهم يقولون: لو سميت شيئاً بكلمة ضَرَبَ التي استتر فيها الضمير لوجبت حكايتها مع الضمير المستتر كما تحكى الجملة (زعموا مطية الكذب) بغير تغيير مطلقاً في جميع الحالات الإعرابيّة، وتصير "ضَرَبَ" مع فاعلها المستتر من جهة حكمها عند الحكاية مثل "ضَرَبَ الرجل" التي ظهر فيها الفاعل، فهما في حكم الحكاية سواء. أما إذا سميت بكلمة "ضَرَبَ" المحذوف منها الضمير الفاعل لسبب، والأصل "ضربت" مثلاً- فإنها تُعرب على حسب الجملة(١).

وبمعنى آخر فإن إطلاق الفعل ليصير اسماً علماً كما في أحمد، ويزيد، ويعيش هو من باب الحذف غير المراد، أي حذف الفاعل لفظاً ونيةً، لأن المنادى حينما ينادي أحمد ويزيد وغيرها من الأسماء التي هي في الأصل أفعال لا يفكر في فاعل هذه الأفعال المستتر فيها، المقدر بـ "أنا" في أحمد، وهو في يزيد ويعيش. وهذا الذي نحن بصدده يوازي ما أطلق عليه ابن جني الحذف غير المراد الذي أشرت إليه قبل قليل.

إن إهدار المحذوف لفظاً ونيةً (معنى) لا ينطبق إلا على نوعٍ من أنواع الحذف وهو الحذف غير المراد، وإذا أردت أن أجلي الفرق أكثر بين المحذوف وهو مراد والمضمر إضماراً مستتراً وجوباً قلت: إن الضمير يترك فراغاً نحوياً في الجملة يظل يشير إليه، في حين لا يترك الحذف مثل هذا الفراغ. فالجملة في الثاني تبدو وقد استكملت أركانها النحوية، وأمثل على ذلك بالآتي: حضر محمد وعاد صديقه، فالذي يحدد الإضمار من

(١) حسن، عباس: مرجع سابق، ص/ ٢١٩/ هامش (٣، ٣).

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

عدمه في المثال الثاني حركة آخر المضاف (صديق) بين الرفع والنصب، فإن كانت الحركة ضمة دل الاسم على الفاعلية ولا حذف، وإن كانت حركته فتحاً دل على المفعولية، فهو مفعول به للفعل (عاد) بمعنى زار، وفي هذه الحالة ثمة إضمار، فالفاعل ضمير مستتر جوازاً تقديره هو يعود على محمد. أما الحذف فالأمر فيه مختلف تماماً، فكل كلمة في الجملة تأخذ موقعها الإعرابي، كما لو لم يكن ثمة حذف، ودون أن يكون هناك فراغٌ (إعرابياً) يشير إلى ذلك المحذوف، ومثال ذلك قول الله تعالى: "واسأل القرية" فالفاعل ضمير مستتر وجوباً تقديره أنت، والقرية مفعول به منصوب بالفتحة الظاهرة على آخره، مع أنها- في حقيقة الأمر، وبعد تقدير المضاف المحذوف- مضاف إليه مجرور، فليس ثمة موقع إعرابي فارغ يطلب المفعول الحقيقي المحذوف. فالسياق المقالي مكتمل، والمنشئ لا يريد أن ينقل إلينا المعنى نقلاً محايداً مشسقاً مع أصل الوضع، ولو أراد لأمكنه ذلك من خلال إهدار الموقع الإعرابي للمفعول به، وجرّ القرية على اعتبار أنها مضاف إليه، والمضاف المفعول به محذوف، والمفعول مما يجوز حذفه ولا حرج في ذلك، غير أنه لا يجوز حذف المضاف إلا مع إقامة المضاف إليه مقامه وهذا خضوع للدليل الصناعي.

"فمن شروط حذف المضاف إليه: "أن يقوم المضاف إليه مقام المضاف المحذوف، ويحل محله في الإعراب، وهذا هو الغالب، فيكون فاعلاً مكانه في مثل قوله تعالى: ﴿ وَجَاء رَبُّكَ﴾، والأصل كما قلنا: وجاء رسولُ ربّك(١). ومن الجائز أن يحذف المضاف، ويبقى المضاف إليه على حاله من الجر، من غير أن يقوم مقام المحذوف في موقعه الإعرابي وحركته... ويُشترط لصحته والقياس عليه شرطان: أحدهما: أن يكون المضاف المحذوف

(١) المرجع السابق، ص ٣/١٥٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

معطوفاً على كلمة مضافة مذكورة تماثله لفظاً ومعنى، أو معنى فقط، والآخر: أن يكون حرف العطف متصلاً بالمضاف إليه... نحو: كل فتى محاسبٌ على عمله، وفتاةٍ على عملها([1]).

ويرى بعض النحاة عدم اشتراط الاتصال، وهو رأي فيه تيسير وتوسعه، ولا مانع من الأخذ به، برغم أنه ليس الأفصح الأعلى([2]). وقد أشار ابن عقيل إلى ذلك بقوله:

وما يلي المضاف يأتي خلفاً ... عنه في الإعراب إذا ما حُذفا

وربمّا جرّوا الذي أبقول كما ... قد كان قبل حذفِ ما تقدّما

لكن بشرط أن يكون ما حُذف ... مماثلاً لما عليه قد عُطف([3])

وخلاصة القول أنه كان يمكن أن ترد الأية الكريمة على جرِّ القرية باعتبارها مضافاً إليه حذف مضافه، وبهذا يؤمئ الفراغ الإعرابي إلى موقع المحذوف، أما والحال هذه، فإن المراد كسر أفق التوقع لدى المتلقي، فالمتوقع أن يقول الله عز وجل: وأسأل أهل القرية، "إذ لا بد لصحة المعنى الحقيقي- لا المجازي- من تقدير مضاف محذوف، وهو مع حذفه ملحوظ([4]).

ويمكن القول إن الدليل الصناعي الذي كنت قد أشرت إليه عند تقديمي لأسباب عدم ضبط المصطلحات النحويّة ذات الصلة بالحذف والإضمار مسؤول إلى حدٍ ما عن

---

(١) المرجع السابق: ص١٥٩-٣/١٦٠.
(٢) المرجع نفسه: ص٣/١٦١.
(٣) ابن عقيل: شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، ص٢/٧٦.
(٤) حسن، عباس: مرجع السابق ص٣/١٥٧

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

طبيعة غياب العنصر المقالي؛ أي توصيف هذا الغياب بين الحذف والإضمار. ويتضح من هنا دور الأدلة الصناعية في فرض الغياب وتوصيفه من خلال المثالين التاليين:

زيد حضر، وقوله تعالى في سورة الكهف:

﴿ سَيَقُولُونَ ثَلَاثَةٌ رَّابِعُهُمْ كَلْبُهُمْ ﴾ (١)، فزيد في المثال الأول من الناحية الدلالية فاعل مقدّم تأخر فعله، أما من الناحية النحويّة، فجمهور النحاة من البصريين لا يجيزون تقديم الفاعل على فعله البتة، كما أنهم لا يجيزون حذف الفاعل في الوقت نفسه، لذا فإن المخرج الوحيد الذي يحدد الفاعل ولا يخالف أصول الصناعة النحويّة أن يكون الفاعل مضمراً لا محذوفاً ولا متقدماً، فيما يكون "زيد" الاسم المتقدم ومرجع ضمير الفاعل مبتدأ.

أما المثال الثاني، فهو قول الله عز وجل الذي سبقت الإشارة إليه، والناظر في هذا المثال يدرك أن لا سياق الآيات المتقدمة، ولا طبيعة تعامل الآيات الكريمة مع حقيقة عدد أهل الكهف وعدد السنين التي لبثوها في كهفهم تسمح بغير الكناية عن عدد أهل الكهف بالضمير "هم"، "فهم" في ظل غياب العدد الحقيقي الذي آثر الله عز وجل أن يحتفظ به في خزائن علمه ويحجبه عن السائل والمتلقي الذي لا يعرف عددهم على وجه التحديد أهو ثلاثة أم أربعة أم خمسة... الخ –هو التعبير المناسب عن عددهم المجهول بالنسبة لنا نحن المتلقين. وقد ساق ابن هشام هذا الشاهد للدلالة على حذف المبتدأ، وقد قدّر مبتدأين في السياق ذاته، وهما الضميران: هي، وهم، الأول في قوله تعالى: ﴿ وَمَا أَدْرَاكَ مَا الْحُطَمَةُ،

(١) سورة الكهف، الآية ٢٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

نَارُ اللَّهِ﴾ أي هي نار الله، والثاني في قوله تعالى: ﴿ وَإِن تُخَالِطُوهُمْ فَإِخْوَانُكُمْ ﴾[1] أي فهم إخوانكم [2].

إن التدقيق في الأمثلة السالفة، لا سيما مثال سورة الكهف يبين أن المبتدأ المحذوف جاء ضميراً مستتراً في حقيقة الأمر تقديره هم، يعود على أهل الكهف الذين ورد ذكرهم في سياق الآيات الكريمة السابقة على هذه الآية، غير أن النحاة يعدونه محذوفاً، ولا يعدونه مضمراً كما مرَّ عند ابن هشام.

ومن هنا يختلط المحذوف بالمضمر، ومما يختلط فيه الحذف بالإضمار المثال التالي: "ضربني وضربتُ زيداً" فقد أجاز الكسائي والسهيلي أن الفاعل محذوف لا مضمر في الفعل الأول[3]، على الرغم من أن الأصل أن يكون مضمراً استناداً إلى منع النحاة حذف الفاعل.

وأعود مرة أخرى إلى مسألة على درجة كبيرة من الأهمية في التفريق بين الحذف والإضمار وهي مسألة التقدير وإرادة التقدير، وتلك مسألة ربما تكون فاصلة بين الحقيقة والمجاز، وذلك أنك لو قلت لأحدهم: واسأل القرية، وكان قد مرَّ بها إعصارٌ أو ريح صرصر عاتية فدمرتها، ولم يبق بها أحد يُسأل، فإن المتحدث لن يقصد عندئذٍ أن يضمر أو يحذف أهل؛ لأن لا أهل هناك، وعندئذٍ فإن التعبير سيجري على الحقيقة، وأن الفعل اسأل

([1]) سورة البقرة، الآية ٢٢٠.
([2]) انظر ابن هشام: مغني اللبيب ٧٢٣- ٢/٧٢٤.
([3]) المرجع نفسه: ص ٢/٦٩٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

عندها سيدخل في التضمين([1])، بمعنى أخذ العبرة مما حدث، ولكن إذا كان المنشئ قد بنى كلامه خالياً من إرادة التقدير بدليل الحال- كما في المثال- فهل عدم التقدير الذي ينهض ليصير فاصلاً بين الحقيقة والمجاز قادر على لعب الدور ذاته في منع الحذف؟ أجل هو قادر على ذلك، وهنا نطرح سؤالاً آخر، وهو: هل هو قادر أيضاً على منع الإضمار؟ والجواب أن الإضمار لا يصنع مجازاً، والمجاز لا علاقة له بالإضمار، لأن المضمر مراد نيةً ومعنى، وإن غاب لفظاً. ولكي تتضح المسألة أكثر نقول: إن بعض أنواع الحذف وليس كلها ينجم عنها نوع من المجاز. ونسأل هنا: هل للمجاز دور في صناعة الحذف أم أن الحذف هو صانع المجاز؟ قد يكون الجواب للوهلة الأولى أن الحذف لا يصنع المجاز بالضرورة، بينما المجاز يتذرع بصنع الحذف، بدليل أن ثمة أنواعاً من الحذف لا تنتج مجازاً. والحقيقة أن الحذف يصنع مجازاً، والمجاز يؤدي إلى الحذف، ولو راجعنا أشكال المجاز وصنفناها في أساليب لغوية لكان ذلك ممكناً. والتقدير يؤكد المجاز (تقدير المحذوف)، ويساهم في تبيان طبيعة المحذوف وموقعه، "وهذا أمر على صلة بالتفسير أكثر من صلته بالنحو([2]). والأهم من ذلك كله أن الكلام عندما يحتمل التقدير فذلك مدعاة للعودة إلى أصل الوضع، ومن ثم الكشف عن المكان المناسب للمحذوف." والحذف قد يلجئ إلى مخالفة الأصل في وضع الشيء في غير محله([3]).

ومن المعروف أن المعرب قد يهتدي إلى أن ثمة حذفاً في هذه الجملة أو تلك، لكنه لا يهتدي إلى تقدير المحذوف على وجه لا يقبل غيره. وربما أفسد التقدير الكلام كما في

([1]) المرجع السابق: ص ٢/٧٩١.
([2]) المرجع نفسه: ص ٢/٧٤٨.
([3]) المرجع نفسه: ص ٢/٧٠٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قولهم "رعينا الغيث"، فثمة النزياح ناجم عن حذف، لكن أركان الجملة مكتملة، وعلينا أن نتأولها على أصل الوضع، وهذه مسألة ليست من مهمة النحوي. وحتى لو كانت من واجب النحوي– فهل تفيد الإشارة إلى الموقع الإعرابي الأصلي للمحذوف قبل الحذف، من خلال تمثل تشكيل الجملة عبر مراحلها حتى مرحلة الحذف في ضبط المحذوف فيما يَجِد من أمثلة مشابهة؟ كلا إن ذلك لا يساهم إلا في تعميق المعنى الجديد الكائن بالفعل، مع أن الأمثلة ليست على درجة واحدة من حيث شفافيتها عن المحذوف والإشارة إليه، إذْ ربما يتعذّر الأمر في مستويات متقدمة من المجاز، وقد يسهل الأمر في بعض المستويات، "فيحذف الشيء لفظاً ويثبت تقديراً"(١).

وثمة ما يمكن أن أشير إليه على عجاله في التفريق بين الحذف والإضمار، ويتمثل ذلك في طبيعة الدليل المعوّل عليه في رصد مستوى غياب عنصر القول بين الحذف والإضمار، فالحذف عادة ربّما ألجأنا إليه الدليل العقلي، بينما الأمر مختلف بالنسبة للإضمار، فهو منوي وإن غاب، وهو حاضر في عمله وتأثيره في إعراب الجملة، لذا فنحن نحدده بمجرد أن نسمع الجملة أو نقرأها، كما أن المرء قادر على تحديد طبيعة المضمر، وما إذا كان للغيبة أو الحضور أو للفاعلية أو الابتداء... الخ، بينما الحذف يصعب فيه الأمر، ففي قول الله عز وجل: ﴿وَاسْأَلِ الْقَرْيَةَ﴾ يحتمل المحذوف أن يكون أبناء، بنات، نساء، أهل، رجال... الخ، وهذا يقودنا إلى تقرير حقيقة ربما تساهم في تجسيد الاختلاف بينهما (الإضمار والحذف)، وهذه الحقيقية تتمثل في أن دليل المحذوف غير المحذوف، فهو لا يفضي إليه تماماً، أما دليل المضمر، وهو مرجعه، فيفضي إليه بالتأكيد، فهو هو إذا جاز

(١) حسان، تمام، الأصول عالم الكتب، القاهرة، ٢٠٠٤، ص ٤٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التعبير بهذه الجملة. وربما كان هذا هو المطلوب بلاغياً، فأنت لا تستطيع أن تسأل جميع من بالقرية. ويظل المعنى وحسب هو المرشد إلى ظاهرة الحذف، أما على صعيد المبنى، فالبناء مكتمل من الناحية النحويّة. والحذف في بنيته اللغوية يتلبس بموقعه الجديد المُلغز ليصنع لنا بعض جماليات الكناية والمجاز، ولو تمكن المتلقي من دفع الوهم الناجم عن الحذف، وأعاد ترميم البناء اللغوي الذي طُمست معالمه باختفاء الملمح الإعرابي الأصلي لذهب هذا الدور السحري الذي يمارسه المجاز علينا، بينما الأمر في الإضمار خلاف ذلك؛ فالمعنى لا يتأثر إطلاقاً مع ظهور المضمر وعدم ظهوره، فضلاً عن عدم تأثر المبنى، فكل ما يحدث هو غياب نصي في حالة الاستتار لا أكثر، مع وجود المستتر بالقوّة رغم غيابه بالفعل. وعلى العكس من ذلك يعتمد المحذوف كثيراً على المقام والمقال، فالسياق له دور مهم في رصد الحذف، وكذلك تحديد المحذوف، وليس للمقام الدور نفسه في الإضمار. فالضمير، كما أسلفت، موجود بالفعل إذا كان ظاهراً، وبالقوّة إذا كان مستتراً، ولو نظرنا إلى القدرة على تقدير الصفة المناسبة في المثالين التاليين لأدركنا أهمية المقام في تقدير المحذوف، والمثالان هما: ﴿ يَأْخُذ كُلَّ سَفِينَةٍ غَصْبًا ﴾(١)، ﴿ وَعِندَهُمْ قَـٰصِرَٰتُ ٱلطَّرْفِ ﴾(٢)، ففي هذين المثالين لا تتحدد الصفة المحذوفة إلا بعد مراجعة المقام الذي قيلت فيه هاتان الآيتان الكريمتان، وهذا لا يتأتى إلا من خلال مراجعة لمساحة أطول من السياق المقالي حتى نتشرّب جو النص، أما الإضمار فربما لا يتجاوز جملته في أغلب الأحيان من أجل تحديد المضمر.

---

(١) سورة الكهف، الآية ٧٩.
(٢) سورة الصافات، الآية ٤٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وليتضح الفرق بين الحذف والإضمار استتاراً، أو بين المحذوف والضمير المستتر وجوباً أو جوازاً أشير إلى أن الضمير المستتر ينحصر في المرفوعات، وهو خاص بالعُمد([1])، كما أن الضمير عامة لا يحتاج إلى دليل، فهو وإن كان محذوفاً، كقولنا: جاء الذي أكرمت يحسب ضميراً بارزاً لإمكان النطق به، أو لأنه نطق به أولاً ثم حذف([2])، بينما المحذوف ليس كذلك.

وإذا ما أردت توضيح الأمر أكثر من ذلك في التفريق بين المحذوف والمضمر، فإن ذلك ممكن من خلال طرح سؤال في منتهى البساطة، لكنه في الوقت نفسه على درجة كبيرة من الأهمية، ألا وهو: هل يكون المضمر استتاراً محذوفاً، وهل يكون المحذوف ضميراً مستتراً؟ ويمكن صياغة السؤال بشكل أكثر وضوحاً على النحو الآتي: هل يكون الفاعل على سبيل المثال مرة ضميراً مستتراً وأخرى محذوفاً؟

وهل يكون الفاعل واسم كان ضميرين مستترين مرةً ومحذوفين مرةً أخرى؟ كما هل يكون المبتدأ أو الخبر أو المفعول به من المحذوفات تارةً، وأخرى ضمائر مستترة؟ أعتقد أن الرأي الراجح هو أن كلاً من الفاعل واسم كان يضمران استتاراً ولا يحذفان، كما أن كلاً من المبتدأ والخبر والمفعول به مما يحذف وليس مما يكون ضميراً مستتراً([3])، وإلى جانب هذا الراجح نجد أن ثمة من قال أن الفاعل يحذف([4])، فهو يحذف وجوباً في حالتين وجوازاً في حالتين، ولم تسلم هذه الحالات من النقد والاعتراض، فلم يرض عنها بعض النحاة،

([1]) انظر حسن، عباس: مرجع سابق، ص ١/٢٢٠.
([2]) المرجع نفسه: والصفحة نفسها.
([3]) المرجع نفسه ص/ ٢٣٤، ١/٥٧، ص ٢/٧٠.
([4]) انظر ابن هشام: مغنى اللبيب ص/ ٢/٦٩٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ووصفوها بالحذف الظاهري([1]). وأشير إلى أن المفعول به الثابت حذفه كذكره قد يجيء ضميراً محذوفاً، أي غير موجودٍ بالفعل، وإن كان موجوداً بالقوة، وهو يشبه إلى حدٍ كبير الضمير المستتر([2])، لأن أحدهم يعرف الضمير المستتر بأنه ما يكون خفياً غير ظاهر في النطق والكتابة([3]).

ويتضح مما سبق أن ثمة أسماء تشغل مواقع إعرابية في العربيّة تغيب من السياق المقالي وتشغلها ضمائر مستترة، كما أن ثمة مواقع إعرابية يجوز فيها الحذف أو يجب ولا سلطة للضمائر المستترة على شغلها، بمعنى أن هذا جزء من طبيعة النحو من حيث وجهه الصناعي، وبمعنى آخر فإنّ الإضمار يختص بالأسماء والصفات حيث يصح تقدير الضمير المعين.

ويمكن أن تنتهي إلى أن كل حذف إضمار، وليس كل إضمار حذفاً، بمعنى أن المحذوف مضمر، أما المضمر المستتر فغير محذوف؛ لأنه موجود بالقوة.

وسيبويه نفسه يشير إلى ما هو قريب من هذا. فالعرب قد تستغني عن الشيء دون أن تسمي ذلك حذفاً، إذا وجدوا بديلاً له: "وأما استغناؤهم بالشيء عن الشيء، فإنهم يقولون: "يدع" ولا يقولون ودع، واستغنوا عنها بترك"([4]). ويمكن بعد هذه الجولة إجمال الفروق بين الحذف والإضمار، لا سيما بين الحذف والضمير المستتر بالآتي:

([1]) حسن، عباس: مرجع سابق ٢/٧٠.
([2]) المرجع نفسه: ص ٣/٢٢٠.
([3]) المرجع نفسه: ٢١٩/.
([4]) سيبويه، مصدر سابق، ص١/٢٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أولاً: الإضمار هو الإشارة إلى اسم سابق بعلامة خاصة سميت الضمير تجنباً لتكرار الاسم المتقدم، وقد دل المصطلح نفسه على ذلك وعلى الحذف عند سيبويه، لكن سيبويه ميز بينهما بأن جعل الإضمار دون علامة مرادفاً للحذف، بينما جعل الإضمار بعلامة ظاهرة أو مستترة إشارة إلى الضمائر، تلك التي للغيبة والحضور والتكلم([1]).

ثانياً: بناءً على وصف سيبويه للضمائر فهي أسماء يكنى بها عن متكلم أو مخاطب أو غائب.

ثالثاً: الإضمار له علامة ظاهرة أو مستترة، أما الإضمار دون علامة فهو مرادف للحذف عند سيبويه([2]).

رابعاً: الضمير المستتر هو إضمار بعلامة الذي لا علامة له، ومعنى ذلك أن علامة الضمير المستتر أنْ لا علامة له.

خامساً: ثمة صلة واضحة بين المضمر الذي لا علامة نصيّة عليه؛ الذي هو الحذف، والضمائر ليست منه، وبين الضمير المستتر، ويمكن التفريق بينهما اعتماداً على أمور عدّة منها: أن الضمير المستتر له مرجع اسمي في بنية المقال، وهو خاص بالعُمد ويكاد يختص بالفاعل، فهو يشير إلى الفاعل، ويستكن أو يضمر في الأفعال([3]) وأشباهها غالباً([4])، أما المحذوف فيكون اسماً وفعلاً وحرفاً، ويكون للرفع وغيره، ولا يشير إلى مرجع يطابقه دائماً، وقد تحفل بنية النص بما يرشد إليه، دون أن تحفل بما يطابقه تماماً.

([1]) المصدر السابق، ص ٣٥٠-٢/٣٥١.
([2]) المصدر نفسه، ص ٢/٣٥٢.
([3]) المصدر نفسه، ص ١/١٤٥.
([4])انظر عباس حسن: مرجع سابق، ص ١/٢١٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

سادساً: الضمير المستتر في حكم الموجود، أما المحذوف فكان ملفوظاً ثم تُرك وأهمل، فليس في حكم الموجود، وهذا النوع من الحذف يسمى حذف غير المراد، على أن ثمة حذفاً يسمى حذف المراد، ذكره سيبويه، كما أن ثمة حذف موغل وآخر غير موغل.

سابعاً: ثمة حذف يطال الضمير أي علامة المضمر، وهو مختلف عن الاستتار، فالضمير المحذوف يمكن النطق به دائماً مثل: حضر الضيف فأكرمت، بينما قد يظهر إذا كان مستتراً جوازاً ولا يظهر إذا كان مستتراً وجوباً([1])، فضلاً عن أن موقع الضمير المحذوف النصب غالباً، بخلاف المستتر، فالمستتر وجوباً أو جوازاً لا يكون إلا مرفوعاً([2]).

سابعاً: الضمير عامة سواء أكان مستتراً أو بارزاً نوع من تكرار الاسم([3])، فهو يفيد التوكيد، في حين المحذوف لا تكرار فيه، ومن ثم فهو يفيد الاختصار والإيجاز والتخفيف.

ثامناً: الضمير البارز أو المستتر له موضع ومحل في البنية الإعرابية، وهو يختلف عن الحذف، إذْ لا يشغل الثاني موقعاً إعرابياً بالضرورة.

تاسعاً: الإضمار يقابل الإظهار، والحذف يقابله الذكر، ويرادفه الإضمار بلا علامة، ويختلف المستتر في أن علامته أنه بلا علامة كتلك التي للضمائر البارزة.

عاشراً: الضمير مبهم، وطبقاً لذلك لا يستقيم استعماله دون مفسر؛ ولهذا فدليله مقالي قائم على التقدم في الذكر غالباً، كما يكون أيضاً مقامياً وحضورياً اعتماداً على شهادة الحال، أما المحذوف، فقد يكون دليله استنتاجياً، لا سيما في حذف الجمل والكلام.

([1]) حسن، عباس: مرجع سابق، ص١/٢٢٠.
([2]) المرجع نفسه: ص١/٢٢٨، وانظر ١/٢٣٠-٢٣١.
([3]) سيبويه: مصدر سابق، ص١/٦٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

حادي عشر: ثمة درجات للإضمار ودرجات للحذف، فأما درجات الإضمار فهي الإضمار بعلامة، والإضمار دون علامة بارزة، فالإضمار بعلامة معروف، أما الإضمار بلا علامة فهو يعني تغيب العنصر الكلامي من اللفظ دون النية، وهو يقارب حذف المراد، كحذف المبتدأ والخبر في الجملة الاسمية أو كليهما، أو حذف الفعل والفاعل في الجملة الفعلية. أما درجات الحذف فقد سبق أن بينت بعضها كحذف المراد، وبقي أن اشير إلى حذف غير المراد، ومثال ذلك حذف المضاف المفعول به في قول الله عز وجل: ﴿وَاسْأَلِ الْقَرْيَةَ﴾ (١)، وقوله تعالى ﴿وَلَمَّا وَرَدَ مَاءَ مَدْيَنَ وَجَدَ عَلَيْهِ أُمَّةً مِّنَ النَّاسِ يَسْقُونَ وَوَجَدَ مِن دُونِهِمُ امْرَأَتَيْنِ تَذُودَانِ...﴾ (٢) القصص. وحذف غير المراد هو ذلك الحذف الذي يتم المعنى دون حاجة لتقدير المحذوف، فهو لا يقدره المتكلم ولا يقصده(٣)، وسمّاه بعضهم بالموغل ويقابله غير الموغل(٤) وسماه ابن جني أيضاً بالمخل ويقابله غير المخل(٥). ويتبع درجات الإضمار بالإضافة إلى الإضمار بعلامة والإضمار دون علامة، نوع آخر يسمى الإضمار في النية، وهو عند سيبويه خاص بالصفات والظروف وحروف الجر(٦)، ومثال كونه في الأسماء والحروف: "إن قومك فيها أجمعون"(٧).

ثاني عشر: ومن وجهة النظر اللسانية فإن الإضمار ينتسب إلى الإحالة، حيث إن العناصر المحيلة كيفما كان نوعها لا تكتفي بذاتها من حيث التأويل، إذْ لا بد من العودة

---

(١) سورة يوسف، الآية (٨٢).
(٢) سورة القصص، الآية (٢٣).
(٣) ابن جني: الخصائص، ص٢/٣٨١.
(٤) شرح الاستراباذي، شرح الكافية، ص٣٠٨-١/٣٠٩، الشاوتر ١٩٤٣.
(٥) ابن جني: الخصائص، ص١/٨٠، شاوش ص١١٤٥.
(٦) سيبويه، مصدر سابق، ص١/١٤٥.
(٧) المصدر نفسه: ص٢/٥٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إلى ما تشير إليه من أجل تأويلها، فالضمير مبهم. بينما ينتمي الحذف إلى الاستبدال (that do)، غير أنه استبدال بالصفر؛ أي أن علامة الاستبدال تترك أثراً، وأثرها هو وجود أحد عناصر الاستبدال، بينما علامة الحذف لا تخلق أثراً، ولهذا فإن المستبدل يبقى مؤشراً يسترشد به القارئ للبحث عن العنصر المفترض... بينما الأمر على خلاف هذا في الحذف، إذْ لا يحل محل المحذوف أي شيء([1]).

ثالث عشر: يتفق الحذف والإضمار في دلالة اللفظ عليهما وحاجته إليهما، ومثال ذلك في الحذف حاجة فعل الشرط إلى جوابه إذا تقدّم الجواب، وكذلك من حيث "أن علاقة الحذف بدليله في نحو النص علاقة نصيّة قبلية، نظراً لوجود العنصر المحذوف في جمل سابقة([2])، وكذلك الحال فإن العلاقة بين الضمير ومرجعه هي علاقة اللاحق بالسَّابق.

ولا بد هنا من الإشارة إلى أن الحذف يُسترشد إليه من خلال نموذج البنية في الجملة العربيّة، ويعين على الوصول إليه ما يعرف بالقرينة، وأهم القرائن الدالة على المحذوف هي قرينة الاستلزام، وسَبْق الذكر. "والاستلزام المذكور في النص أو التلازم هو ما أُشير إليه دائماً على أنه تلازم بين عناصر البنية الأساسية، ولو أن هناك تلازماً بين المسند والمسند إليه، لما أمكن قبول ذكر أحد العنصرين، مع تجاهل العنصر الآخر مطلقاً"([3]).

إذاً "الدلالة على المحذوف يتكفل بها التركيب المنطوق، وانتماؤه إلى نموذج معين وهو البنية الأساسي"([4]). بمعنى أن المبتدأ يحتاج لخبر، والصفة تحتاج لموصوف، والمضاف يحتاج لمضاف إليه والعكس صحيح، في حين يكون الدليل في الضمير ماثل للعيان، ولا يمنع من

([1]) خطابي، محمد: لسانيات النص، ص٢١.

([2]) عبد المقصود، عرفة: بحث بعنوان: قراءة نحويّة نصيّة في سورة ص، ضمن أوراق المؤتمر الثالث للعربية والدراسات النحويّة، ٢٠٠٥، ص٢/٧٦٧.

([3]) بناء الجملة العربيّة، ص٢٦١.

([4]) المرجع نفسه: ص٢٦٣.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

وروده إلا التكرار. ويقصد بالبنية الأساسية الآتي: "هي النظام اللغوي التجريدي الثابت لتصور تركيب الجملة في الحالة الأولى من حالاته، التي يُعد "بناء الجملة" تنفيذاً حياً واقعياً له. وبعبارة أخرى أقول: إن بناء الجملة هو التركيب المنطوق الذي يوحد بين الفكرة النظرية والنطق الفعلي... فإذا قلنا مثلاً إن الجملة الاسمية تتكون من المبتدأ والخبر، فهذا حديث عن بنيتها الأساسية، أما الحديث عن أي جملة واقعية منطوقة أو مكتوبة فهو حديث عن بنائها، "ويمكن أن تفيد هذه المعرفة في مطابقة دلالة الصيغ النحويّة مع دلالة الصور الشعريّة"([1]). وبعد، بقي أن اشير إلى أن ثمة من يرى أن للشعر بنية أساسية خاصّة، وهي- بطبيعة الحال- مخالفة للغة التواصل([2])، وهذا في يقيني تقنين وتنظيم للانزياح أو الانحراف.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

([1]) عياد، شكري، مدخل إلى علم الأسلوب، ص٦٦.
([2]) فضل، صلاح: شفرات النص، ص٥٩.

المبحث الثاني

أهمية الحذف

الحذف مظهر من مظاهر شجاعة العربيّة، وتحت هذا الباب، يقول ابن جني:

"اعلم أن معظم ذلك إنما هو الحذف، والزيادة والتقديم والتأخير، والحمل على المعنى والتحريف[1]. وبين يدي قول ابن جني هذا تتجلى أهمية الحذف بوصفه ظاهرة نحوية وأسلوبية تخدم أغراض المتكلمين بالعربيّة، ذلك أن شجاعتها من شجاعة المتحدثين بها، وهي ظاهرة أسلوبية تتسق مع ميل العربية إلى الإيجاز بوصفه ركناً من أركان البلاغة. والحذف دعامة مهمة من دعامات الإيجاز، إذا ما وعيت شروطه وتُجنبت موانعه، ومما يجعل حديث ابن جني مهماً في سياق الحذف أنه جاء مجتمعاً في بابٍ واحد.

ويقول إمام البلاغة العربيّة عبد القاهر الجرجاني في شأن الحذف: "هو بابٌ دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بياناً إذا لم تبن[2].

وتنبع أهمية الحذف من حيث قدرته على تحقيق قدرٍ من التماسك بين أجزاء الكلام، وتتجلى هذه القدرة عندما تتجاوز حد الجملة الواحدة[3]. وذلك لأن الحذف على مستوى الجملة الواحدة يرتبط غالباً فيه المحذوف بمرجعٍ خارجي، ونرى أن المرجعيّة الخارجيّة للحذف لا يتحقق التماسك من خلالها... فالجملة الواحدة ليس فيها مذكور-

---

([1]) ابن جني، أبو الفتح: الخصائص، تحقيق محمد علي النجّار، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠، ص ٣٦٢/٢.

([2]) الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز ص ١٢١.

([3]) انظر الفقي، صبحي إبراهيم: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ص ١٩٩-٢٠٠/٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في الغالب- يدل على المحذوف، كما يمكن فيما بعد أن يتماسك المحذوف مع ما يدل عليه في الجملة([1]). ويساهم الحذف في خلق أبنية كبرى في النص تتجاوز الفكرة الأساسية للنص([2]). وفضلاً عن أن الحذف يحقق التماسك النصي من خلال ربط المحذوف بمرجعيته أو دليله السياقي أو المقالي، فإنه يساهم أيضاً في تحقيق التلاقي والمشاركة بين منتج النص ومتلقيه، فقضية الحذف، من أهم وسائل التماسك النصي التي تبرز أهمية المتلقي؛ إذ هو الذي يدرك- عبر آفاقه الكثيرة- مواضع الحذف وكيفية قيام هذا الحذف بوظائفه البلاغية والنصيَّة([3]).

والحذف يكتسب أهميته في العربية نظراً لتعلق أصحابها ببلاغة القول والإيجاز فيه حيث لا يكون الإيجاز مخلاً، بل مؤدياً إلى البيان التام مع الاقتصاد في اللفظ، ولهذا نجد سيبويه يشير إلى الحذف مشترطاً فيه علم السّامع بما حُذف، فهو يقول: "ويستغنون بالشي عن الشيء الذي أصله في كلامهم أن يستعمل حتى يصير ساقطاً"([4])؛ بمعنى أن الشيء الذي أصله في كلامهم أن يستعمل صار ذكره وعدم ذكره سيان، فاستغنى عنه فصار كأنه ساقطٌ. ومن هنا فإن الحذف عنصر مهم من عناصر التعبير اللغوي وتقنية من تقنياته المتميزة، فهو يؤدي إلى تكثيف العبارة وتمكين المتكلم من إبعاد الملل والحشو الزائد عن الأسلوب، ومن ثم فهو يحافظ على رشاقة التعبير وأناقته([5]).

([1]) المرجع السابق: ص ٢/٢٠٢.
([2]) بحيري، سعيد حسن: علم لغة النص ص ٨١، ٨٧.
([3]) الفقي، صبحي إبراهيم: مرجع سابق، ص ٢/٢١٧.
([4]) سيبويه، مصدر سابق، ص ١/٢٥.
([5])انظر الفقي، صبحي إبراهيم: مرجع سابق ، ص ١٩١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والحذف متى كان سبباً في تعقيد العبارة لا يكون محبذاً، لذا فإن سيبويه يمنعه في مثل هذه الحالة، وفي ذلك يقول: "وكذلك لا يجوز زيداً وأنت تريد أن أبلغه أنا عنك أن يضرب زيداً)؛ لأنك إذا أضمرت [فعل] الغائب ظن السامع الشاهد هذا إذا قلت زيداً أنك تأمره بزيد، فكرهوا الالتباس"([1]). كما تحدث سيبويه عن حذف الفعل ونصب ما بعده ضمن باب ما ينتصب على إضمار الفعل المتروك إظهاره استغناءً عنه، يقول: "وإنما حذفوا الفعل في هذه الأشياء حيث ثنوا لكثرتها في كلامهم، واستغناءً بما يرون من الحال، وبما جرى من الذكر، وصار المفعول الأول بدلاً من اللفظ بالفعل([2]).

والحقيقة أن التثنية هي التي تصنع السياق المقالي الذي يرشد إلى المحذوف، فعندما تقول: رأسك والسيف، فمن المؤكد أن رأسك منصوب بفعل تقديره احذر وهكذا. ولم يقتصر الأمر على سيبويه في هذا الشأن، بل إن ابن جني أشار إليه عند تمييزه بين نوعين من الحذف، هما: الحذف المخل والحذف غير المخل([3])، وكذا ابن هشام([4]).

وأعود مرة أخرى للتأكيد على أهمية ظاهرة الحذف في العربيّة انطلاقاً من كونها سبباً من أسباب الإيجاز، ما دام الحذف متّسقاً مع الشروط التي وضعها النحاة لتعصمه من الخلل والإلباس والتعقيد.

والحذف غير المخل الملتزم بقواعد اللغة، غير المفضي إلى اللبس حبل يصل القول بالبلاغة. والبلاغة هي منتهى طموح الكلام. ولقد اختصر ابن جني كثيراً مما يمكن أن يقال في هذا المقام بكلمات معدودة حين قال في حديثه عن التمييز: "وقد حُذف المميز،

([1]) سيبويه، مصدر سابق، ص ٢٥٤-١/٢٥٥.
([2]) المصدر نفسه: ص ١/٢٧٥.
([3]) ابن جني، الخصائص، ص ١/٨٠.
([4]) ابن هشام، مغني اللبيب، ص ٦٩٢-٢/٧٠١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وذلك إذا عُلم من الحال حكم ما كان يُعلم منها به وذلك كقولك: عندي عشرون، واشتريت ثلاثين... وهذا إنما يصلحه ويفسده، غرض المتكلم، وعليه مدار الكلام فاعرفه"([1]).

أما عن ارتباط الحذف بالبلاغة لدى العرب وعلاقته بها، فذلك قول ربما يطول فيه التفصيل، غير أنني سأعمد إلى الإيجاز، لأن المقام لا يحتمل الإطالة. ولعل من أسباب التصاق الحذف بالعربيّة طبيعة المجتمع العربي القديم من حيث شيوع الأمية، وقلّة من يجيدون القراءة والكتابة، وفي الوقت نفسه حاجة هؤلاء لتوثيق أدبهم وتاريخهم ولغتهم شفوياً، فمن الطبيعي جداً أن يعتمد هؤلاء على الحفظ، وللحافظ طاقة محدودة، ولا بد له والحال هذه أن ينتقي ما يحفظ، وأن يحفظ الأهم فالمهم، ولهذا كان الميل إلى الإيجاز، ومنه الحذف ضرورة. ويصف أحد الباحثين الظروف التي ربطت بين المجتمع العربي والإيجاز، فيقول: "فقد كان المجتمع العربي مجتمعاً تشيع فيه الأمية، وتندر فيه الكتابة، ولهذا كان عليهم أن يعتمدوا على ذاكرتهم من ناحية الإبقاء على أدبهم الذي يصور حياتهم، وعلى تناقله عن طريق الرواية جيلاً بعد جيل"([2]).

وفي هذا السياق أود أن أشير إلى أنه من المعلوم أن الإيجاز ليس مرادفاً للحذف، وليس الحذف هو السبيل الوحيد للإيجاز، فثمة إيجاز من غير حذف، وهو إيجاز القصر ويسمى إيجاز البلاغة، ويتحقق بأداء المعاني الكثيرة بالألفاظ القليلة، دون حذف، ومثال ذلك قوله تعالى: ﴿ وَلَكُم فِي ٱلْقِصَاصِ حَيَوٰةٌ يَٰٓأُو۟لِى ٱلْأَلْبَٰبِ لَعَلَّكُمْ

([1]) عتيق، عبد العزيز ، تاريخ البلاغة العربية، دار النهضة العربية، بيروت، د.ت، ص ١٠٨-١٠٩.
([2]) انظر أبو العدوس، يوسف: البلاغة والأسلوبية، ص ٩٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تَتَّقُونَ ﴾[1]. ومع وجود هذا النوع من الإيجاز، إلا أن اللغة العربيّة لغة تألف الحذف أكثر من غيرها من اللغات، فهو وإن لم يكن أصلاً؛ إذْ الأصل الذكر، إلا أنه انتشر في العربيّة شعراً ونثراً. "فأبرز ما يلفت الأنظار في لغة العرب في العصر الجاهلي أنها لغة إيجاز، وأنهم حريصون (أي العرب) على هذا الإيجاز كل الحرص، فيحذفون الحرف والكلمة والجملة والجُمل إذا كان الكلام مفهوماً دونها، وظهر الدليل عليها، فيأنسون إلى طبيعتهم في الاقتصاد، ويشيرون إلى المعنى إشارة عابرة موحية، تغني عن الكلام الطويل[2].

أجل إن ظاهرة الحذف أصيلة في العربيّة، ومع كثرة التفسيرات النفسيّة والاجتماعية التي جاء الباحثون على ذكرها، وهي في مجملها لها صلة بنمو هذه الظاهرة وترسيخها، إلا أن أحد الباحثين يختصر القول في هذه الأسباب والدوافع، فيقول:

"والغريب أن كل شيء كان يجعل مبدأ الإيجاز ضرورياً إلى أبعد حد، فرأينا الإيجاز على أيدي الوعاظ يصرف الناس عن الحقوق والواجبات، ورأيناه إذا ذكر حديث الأصول القديمة للغة العربية، وكان الإيجاز أوضح الوسائل للأمن وتجنب الصراع بين المتكلم والمخاطب، وهو أوضح الوسائل إلى أن يختبئ المتكلم فلا يفصح عن كل ما في نفسه، وكان نمو الطبقة الخاصّة وتقاليدها يذكي على الدوام هذا الإيجاز، فكان جزءاً من متعة هذه الطبقة وإعجابها بالذين يتقنون هذا الفن، ومن هذه النواحي تسلط الإيجاز على اللغة العربية؛ لأنه يؤدي من الأغراض، ويقي من المكاره ما لا سبيل إلى إنكاره[3].

---

(1) سورة البقرة، الآية ١٧٩.
(2) حسين، عبد القادر: أثر النحاة في البحث البلاغي ص ٩.
(3) ناصف، مصطفى: اللغة بين البلاغة والأسلوبية، ص٢٢، ٢٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويرى مصطفى ناصف أن الإيجاز لازم العربيّة لظروف خاصة في العصر الجاهلي تمثلت – بالإضافة إلى شيوع الأمية، واعتماد الناس على الذاكرة والمشافهة في تدوين معارفهم– بظروف أخرى ساعدت على ترسيخ الإيجاز فيما بعد، لعل من أبرزها الأوضاع السياسية المعقدة التي بدأت مع وصول بني أمية إلى السلطة، ثم لازمت هذه الظروف الدعوة العباسيّة، ثم الحكم العباسي فيما بعد. فالمجتمع السياسي ساعد على تركيز محبة الإيجاز، وكانت اللغة العربيّة تحب ذلك في العصر القديم... ففي ذلك ما يحقق أموراً كثيرة من أوضحها شعور العربي بماضيه ولغته القديمة، ولكن ذلك أيضاً يصرفه في الوقت نفسه عما كان يخشاه من بني أمية من المساءلة والاشتغال بالحقوق العامة وعدالة توزيع الفيء بين المسلمين"([1]).

([1]) المرجع السابق: ص ١٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أنواع الحذف

قبل الدخول في أنواع الحذف أود أن أشير إلى أن طبيعة الحذف تتحدد على وفق الدليل الذي يرشد إلى المحذوف ويشير إليه إشارة عقلية أو مقالية، وكذلك مدى قابلية المحذوف للتقدير. فعند عدم وجود الدليل يمتنع الحذف، وعند انعدام الدليل يحتمل التعبير الحذف غير المراد، وهو نوع أشار إليه ابن جني، وأوضحته سابقاً[1]. كما يكون الحذف موغلاً أو غير موغل كما سنرى فيما بعد، بناءً على احتياج الكلام إلى المحذوف أو عدم احتياجه[2].

ويبدو أن دليل الحذف مهم جداً في تصنيف الحذف. والحذف بصرف النظر عن أنواعه وفروعه تنبع أهميته من كونه قد يكون عنصراً مهماً من عناصر الترابط النحوي والتماسك النصي، على الرغم من أنه يبدو في الظاهر مؤدياً لوظيفة أخرى هي التشتت الدلالي. وتتوقف وظيفة الحذف في إحداث الترابط والتماسك على طبيعة الأدلة التي يقدمها النص لتشير إلى المحذوف، سواء أكانت مقالية أو حالية أو عقلية، فثمة أدلة صناعية مقالية لا تساهم في إحداث الدور الإيجابي للحذف، فيما يتعلق بترابط النصوص وتماسكها، وذلك مثل دليل الحذف بعد الحروف المختصَّة كحرف الشرط إنْ في قوله

---

(1) انظر ابن جني: الخصائص ص ٢/٣٧٩.

(2) الاستراباذي، رضي الدين، شرح الكافية في النحو، تحقيق يوسف حسن عمر، منشورات جامعة بنغازي، د.ط، ت ص ٣٠٨، ١/٣٠٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تعالى: ﴿ وَإِنْ أَحَدٌ مِّنَ ٱلْمُشْرِكِينَ ٱسْتَجَارَكَ فَأَجِرْهُ ﴾[1] فتحكّم القاعدة النحويّة حتم على النحاة تقدير فعل للشرط بعد أنْ يفسره الفعل اللاحق (استجارك).

وبعد هذه التقدمة السريعة سأشير بشكل موجز إلى أنواع الحذف كما وردت عند البلاغيين والنحاة الذين عالجوا هذه الظاهرة، ومن هذه الأنواع ما عُرف بالاقتطاع، ومثال ذلك قول الله -عز وجل- على ألسنة أهل جهنم: "ونادوا يا مال ليقض علينا ربّك" أي يا مالك، وهذا النوع من الحذف هو من باب حذف الحرف، أي حرف المبنى، والأهم من حذف حرف المبنى هو حذف حرف المعنى، ومنه حذف حرف العطف وهذا الأخير بابه الشّعر كقول الحطيئة:

إن امرأ رهطه بالشام منزله برَمْلِ يبْرينَ جاراً شدَّ ما اغتربا

أي ومنزله برميل يبرين... ولك أن تقول إن الجملة الثانية صفة لا معطوفة[2]. وهناك ما سمي بالاكتفاء، ويكون هذا النوع من الحذف عندما يتلازم شيآن، ويترابطان، فيكتفى بأحدهما دون الآخر، كقوله تعالى: ﴿ سَرَابِيلَ تَقِيكُمُ الْحَرَّ ﴾[3]، أي والبرد. وقريب من الاكتفاء ما عرف بالاحتباك، وهو من ألطف الأنواع وأبدعها، وفيه يحذف من الأول ما أُثبت نظيره في الثاني، ويحذف من الثاني ما أُثبت نظيره في الأول. أما ما ليس واحداً من الأقسام السابقة فهو الاختزال، وله أقسام بحسب المحذوف وكينونته اسماً أو فعلاً أو حرفاً أو أكثر من ذلك[1]. وإذا ما استثنينا النوع الأول وهو الاقتطاع فإن

([1]) سورة التوبة، الآية ٦.
([2]) انظر ابن هشام: مغنى اللبيب ص ٢/٧٣٠.
([3]) سورة النحل، الآية ٨١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أو أكثر من ذلك([1]). وإذا ما استثنينا النوع الأول وهو الاقتطاع فإن الأنواع الثلاثة الباقية تتجاوز المبنى بتأثيرها إلى المعنى، بينما ينحصر تأثير النوع الأول بالمبنى الصرفي، ولذا ربما عُدّ صحيحاً ضمه إلى ما يسمى بالحذف الصرفي. لكن هذه التسمية مُلبسة إذْ يفهم من الحذف الصرفي أن ثمة حذفاً نحوياً، وكأن كل حذف يمتد تأثيره إلى المعنى إنما يكون لعلةٍ نحويّة، وهذا الكلام غير دقيق. فإذا أردنا أن نفرّق بين قسمين من أنواع الحذف، أحدهما صرفي والآخر نحوي استناداً لما مضى، فإن الفروق ستكون هشة، ولن تصمد أمام الاختبار، فإذا قلنا مثلاً إن حروف المعاني تدخل في مبحث الحذف النحوي بينما غيرها من حروف المباني تدخل في مبحث الحذف الصرفي، فإننا نجد حروفاً ليست من حروف المعاني وتحذف لعلةٍ إعرابيّة نحو حذف حروف العلة من أواخر الكلم للجزم، وحذف نون الأفعال الخمسة نصباً وجزماً، وغير ذلك، وحذفها -كما هو واضح- لعلةٍ نحوية، لكن حذفها أو إبقاءها لا يضيف أو ينقص من المعنى شيئاً، فشأنه شأن حذف حرف ساكن متبوع بساكن كما في لم يكنْ، "ومن ذلك الإعلال بالحذف وله مواضع محددة يقاس عليها، وأخرى سماعية"([2]).

ونحن إذا أعملنا النظر في المحذوفات وجدنا بعضها ينتظمه خيط واحد هو مقتضى الصناعة النحويّة، أو ما يقتضيه علم النحو حتى يستقيم شأن الكلام، "كأن يجد المعرب خبراً بدون مبتدأ أو العكس، أو شرطاً دون جزاء أو معطوفاً دون معطوفٍ عليه أو العكس، أو معمولاً دون عامل... الخ"([3]) فمثل هذا النوع ربّما كان أدخل في الحذف

([1]) التهانوي، محمد علي الفاروقي، كشف الظنون، كلكته، د.ط، ١٨٦٢، ص١/٣١٢.
([2]) انظر حسن، عباس: النحو الوافي ٤/٨٠٠.
([3]) انظر التهانوي، مرجع سابق، ص ١/٣١٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

النحوي من غيره. ومن هنا فإن وظيفة النحوي المعرب تتمثل في رد التعبير إلى أصله، وأصل الحذف هو الذكر كما يشير إلى ذلك ابن جني([1]).

ويمكن في ضوء ما سبق الإشارة إلى أن ثمة مبحثاً من مباحث الحذف مشترك بين الحذف الصرفي (لعلة صرفية) وبين الحذف النحوي (لعلة نحوية)، وذلك هو حذف الحرف. فالعلل النحويّة والصرفية تشتبك معاً في مبحث حذف الحروف عندما تكون علة الحذف انسجام عناصر المبنى الصرفي (مورفيماته)، ويكون في الوقت نفسه، للحرف المحذوف محل من الإعراب، ومثل ذلك حذف الواو والتعويض عنها بالضمة في قوله تعالى: ﴿ لَتَرْكَبُنَّ طبقاً عن طبق ﴾([2]) إذ أصل الكلام لَتَرْكَبُونَ، لكنْ بسبب التقاء الساكنين حذفت الواو التي هي فاعل في الأصل والفاعل -كما هو معلوم- مقولة نحويّة ومن هنا وجدنا بعض النحاة لا يميزون بين حذف وآخر من هذه الناحية، فيذكرون أنواعاً من الحذف الصرفي نحو: مقول ومبيع بعد حذف واو مفعول منهما ضمن أشكال الحذف الأخرى([3])، والصنف الأخير من الحذف موجود في جل كتب النحو في باب حذف الفاعل. ويختلف ذلك عن حذف الحرف الذي يشير إلى الضمير المتصل في باب حذف الضمير المفعول به في مثل قول الله عزل وجل: ﴿وَأَنَا رَبُّكُمْ فَاعْبُدُونِ ﴾ أو قوله: ﴿وَالذَّاكِرِينَ اللَّهَ كَثِيرًا وَالذَّاكِرَاتِ ﴾ ([4]).

وحذف الحرف بغض النظر عن تصنيفه في باب الحذف الصرفي أو النّحوي، قد يكون اعتباطياً لمجرد التخفيف كحذف لام الفعل في يد، ودم، وأخ، وأب. وقد يكون تصريفياً،

([1]) انظر ابن جني: الخصائص ص ٢/٣٦٢.
([2]) سورة الانشقاق، الآية ١٩.
([3])انظر ابن هشام: المغني، ص ٢/٧١٢.
([4]) سورة الأحزاب، الآية ٣٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يأتي لعلة تصريفية كالثقل والتقاء الساكنين، ومواضعه كثيرة، منها حذف الواو للثقل إذا وقعت بين الياء المفتوحة والكسرة نحو (يلد) فإن أصله (يَوْلِد)، وعين الفعل الماضي الأجوف عند إسناده إلى الضمير المتحرك لالتقاء الساكنين نحو: قُلْت وبعت... الخ[1].

وقريب من الاعتباطي ما عُرف عند القدماء بالحذف السماعي، وهو ما ليس لعلةٍ تصريفيّة[2]

وإذا ما تجاوزنا أنواع الحذف السابقة وعبرنا إلى تضيفٍ آخر، من حيث ما يجوز منه وما لا يجوز، أو ما يُستساغ، وما لا يُستساغ، فإننا سنقف عند ما عرف لدى ابن جني بالحذف المخل وغير المخل، وقد ضرب مثالاً على الحذف المخل ببيت علقمه حيث يقول:

كأن إبريقهم ظبي على شرف مقدم بسبا الكتّان ملثوم(٣)

وفي هذا التقسيم تقدم ابن جني خطوة على التقسيم التقليدي الشائع المتمثل بالجائز والواجب والممنوع، وقد مثل النحاة على هذه الأقسام، فمن الجائز قليلاً حذف الصلة لدلالة صلة أخرى عليها، كقول القائل:

نحن الأولى فاجمع جمو عك، ثم وجهّم إلينا(٤).

وحذف المبتدأ والخبر.. وأكثر أنواع الحذف. ومن الممتنع حذف أداة الاستثناء مع بقاء عملها "ولا أعلم أن أحداً قد أجازه، وأجازه السهيلي في تأوله لبعض الشواهد

---

(١)انظر الفضلي، عبد الهادي: مختصر الصرف، دار الشروق، جدة، ط٣، ١٩٨٨، ص ١٠٩-١١٠.
(٢)انظر فليح، مبادئ في علم الصرف، المركز القومي للنشر، إربد، ط١، ٢٠٠٠، ص ١٦٩-١٧١.
(٣)انظر ابن جني، الخصائص ص ١/٨٠.
(٤) ابن هشام: المغني ص ٢/٧١٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

القرآنية([1]). ومن الممنوع حذف الفاعل إلا في حالات محدودة جداً، أشار إليها النحاة، وقد أوردت مثالاً على ذلك من قول الله عز وجل: ﴿لَتَرْكَبُنَّ طَبَقًا عَن طَبَقٍ﴾ ([2]). ومن الحذف الواجب حذف جواب القسم، "فَحَذْفُ جواب القسم يجب إذا تقدم عليه ما يغني عن الجواب، نحو: "زيد قائم والله"([3]).

اما عن أنواع الحذف من حيث طبيعة المحذوف، فقد فصّل ابن جني القول فيها، ويمكن إجمالها بالأنواع الآتية: حذف الاسم، وحذف الفعل وحده أو مع مضمر رفعاً أو نصباً، وحذف الحرف؛ كحرف العطف وفاء جواب الشرط وحرف النداء... وحذف الجملة كما في القسم: تالله لأفعل أي أقسم بالله لأفعلن... وحذف الكلام بجملته، وحذف أكثر من جملة، يقول في ذلك: "فقد حذفت العرب الجملة والمفرد والحرف والحركة، وليس شيء من ذلك إلا دلَّ عليه دليل([4]).

ولعل أفضل أنواع الحذف، اعتماداً على التقسيم السابق من وجهة نظر علماء النص الذين يبحثون عما يسمى بالتماسك النصّي، هو الحذف الذي يتجاوز الجملة الواحدة، فهو من وجهة نظر علماء لغة النص أقدر على تحقيق التماسك لاعتماده مرجعيّة داخلية، وقد أشرت إلى ذلك سابقاً([5]). أما آلية الكشف عن الحذف عندما يتجاوز الكلمة إلى الجملة فما فوقها، فيعتمد على رصد التسلسل الطبيعي للأحداث والقصة... والحذف السببي من ذلك، ومثاله قوله تعالى: ﴿ ٱضْرِب بِّعَصَاكَ ٱلْحَجَرَ ۖ فَٱنفَجَرَتْ مِنْهُ

([1]) المرجع السابق: ص ٢/٧٣٥.
([2]) سورة الانشقاق، الآية ١٧.
([3]) المرجع نفسه: ص ٢/٧٤٢-٧٤٣.
([4])انظر ابن جني: الخصائص، ص ٢/٣٨٣-٣٦٢.
([5])انظر صبحي الفقي علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ص ٢/٢٠١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

آثْنَتَا عَشْرَةَ عَيْنًا ﴾[1]، أي فضرب فانفجرت، ومن ذلك حذف الزمان والمكان، أو لنقل عدم تحديد الزمان والمكان... وهناك أقسام أخرى من الحذف القصصي مثل حذف الشخصيات أو بعض الأحداث أو بعض مقوماتها[2].

ومن الحذف ما يكون في أركان الجملة؛ أي المسند والمسند إليه أو العُمد بتعبير أدق، كحذف المبتدأ، أو الخبر، أو الفعل، ويكون الحذف أحياناً بالقيود أو الفضلات، كالصفة والمفعول به وغير ذلك. وفيما يتعلق بالمفعول به، فهو وإن كان فضلة، فقد أكد الجرجاني على أهميته حتى كاد يجعله قسماً قائماً برأسه يوازي في أهميته المسند والمسند إليه، يقول: "فكما أنك إذا قلت: "ضرب زيد" فأسندت الفعل إلى الفاعل، وكان غرضك من ذلك أن تثبت الضرب فعلاً له، لا أن تقيد وجوب الضرب في نفسه، وعلى الإطلاق، كذلك إذا عدّيت الفعل إلى المفعول به، فقلت: ضرب زيد عمرا، كان غرضك أن تفيد التباس الضرب الواقع من الأول بالثاني، ووقوعه عليه"[3]. ومن ثم فإنّ المفعول به يؤدي وظيفة هي إزالة التباس أمر وقوع الفعل على مفعول آخر، فإذا انتفت هذه الوظيفة، فيمكن أن يستغنى عن ذكر المفعول به، فيحذف دون أن يكون مراداً، وهو يشير إلى ذلك صراحة فيقول: "فإذا كان الفعل المتعدي مثلاً في أنك لا ترى له مفعولاً لا لفظاً ولا تقديراً، ففي قولهم: فلان يحل ويعقد، ويأمر وينهى، ويضر وينفع، أو قولهم: هو يعطي ويجزل، ويقري

---

(1) سورة البقرة، الآية ٦٠.

(2) انظر صبحي الفقي علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ص ١٩٥- ١٩٦/٢.

(3) الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، ص ١٢٧، وانظر الزمخشري: الكشاف، دار إحياء التراث، بيروت، لبنان، ط٢، ٢٠٠١، ص ٥٦، ١٢٠/١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويضيف، فالمعنى في جميع ذلك على إثبات المعنى في نفسه للشيء على الإطلاق والإجمال من غير أن يكون هناك تعرض للحديث عن المفعول به([1]).

وهذا ما يناظر الحذف غير المراد، أما الحذف المراد فهو "أن تذكر الفعل وفي نفسك له مفعول مخصوص قد عُلم مكانه، إما لجري ذكرٍ أو دليل حال، إلا أنك تنسيه نفسك وتخفيه، وتوهم أنك لم تذكر ذلك الفعل إلا لأن تثبت نفس معناه من غير تعديه إلى شيء أو تعرض فيه لمفعول"([2]). ويوضح ابن جني المقصود بالحذف المراد بأنه كحذف المبتدأ والخبر في الجملة الاسميّة، أو كليهما، أو حذف الفعل والفاعل من الجملة الفعلية... كما يعرض للحذف غير المراد مبيناً أنه ذلك الذي يتم معه المعنى دون حاجة لتقدير المحذوف([3]). وقد أشار سيبويه من قبل إلى الحذف دون علامة، وهو يكافئ حذف المراد، ومثل له بالآتي: مواعيد عرقوب اخاه بيثرب([4])، ومنه: ﴿وَالْحَافِظِينَ فُرُوجَهُمْ وَالْحَافِظَاتِ وَالذَّاكِرِينَ اللَّهَ كَثِيرًا وَالذَّاكِرَاتِ﴾([5]).

([1]) الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز ، ص ١٢٨.
([2]) المرجع نفسه والصفحة نفسها.
([3]) ابن جني: الخصائص، ص ٢/٣٨١.
([4]) سيبويه: مصدر سابق، ص ١/٢٧٢.
([5]) المصدر نفسه: ص ١/٢٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

شروط الحذف وأغراضه

شروط الحذف

إن من أبرز النحاة الذين تناولوا ظاهرة الحذف بشيءٍ من التفصيل ابن هشام، فقد تحدث في ظاهرة الحذف وأسبابها وشروطها، مطولاً، وقد ذكر شروطاً ثمانية لصحة الحذف، وهي:-

١-وجود دليل على المحذوف، والدليل عنده نوعان: أحدهما غير صناعي، وينقسم إلى حالي ومقالي، والثاني صناعي، وهذا يختص بمعرفته النحويون؛ لأنه إنما عُرف من جهة الصناعة.

٢-أن لا يكون ما يحذف كالجزء، فلا يحذف الفاعل ولا نائبه ولا مشبهه.

٣-أن لا يكون مؤكداً، وهذا الشرط أول من ذكره الأخفش.

٤-أن لا يؤدي حذفه إلى اختصار المختصر؛ فلا يحذف اسم الفعل دون معموله؛ كأن تقول: زيداً فاقتله، والتقدير عليك زيداً، أو تقول "شأنك والحج" والتقدير "عليك الحج".

٥-أن لا يكون المحذوف عاملاً ضعيفاً، فلا يحذف الجار والجازم والناصب للفعل.

٦-أن لا يكون عوضاً عن شيء؛ فلا تحذف ما في "إما أنت منطلقاً انطلقت"... ولا التاء من عِدَة وإقامة واستقامة.

٧-أن لا يؤدي الحذف إلى تهيئة العامل للعمل وقطعه عنه.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٨-أن لا يؤدي الحذف إلى إعمال العامل الضعيف، مع إمكانية إعمال العامل القوي([1]).

ويشير سيبويه إلى أهم شرط من شروط صحة الحذف، قائلاً: "أضمر لعلم المخاطب"، معلقاً على قول الشاعر عمرو بن شاس:

بني أسد هل تعلمون بلاءنا إذا كان يوماً ذا كواكب أشنعا([2]).

ويقصد "بالإضمار" هنا الحذف، ومن شروطه أيضاً عند سيبويه أن لا يؤدي الإضمار إلى الالتباس، يقول: "فلا يكون أن تضمر فعل الغائب... لأنك إذا أضمرت فعل الغائب ظن السامع الشاهد إذا قلت زيداً أنك تأمره هو بزيد فكرهوا الالتباس"([3]).

ومن المهم التنبيه على أن المحذوف إذا كان بين الأعجاز والصدور؛ أي أولاً أو ثانياً، فالأولى أن يكون ثانياً، ولهذا فإذا كان الباقي بعد الحذف يصلح أن يكون مبتدأ، فيكون المحذوف خبراً، وكذلك الحال في الصفة والموصوف، ففي الأولى يقول ابن جني: "قد حذف المبتدأ تارة؛ نحو: هل لك في كذا وكذا، أي هل لك فيه حاجة أو أرب... وقد حذف الخبر، نحو قولهم في جواب من عندك: زيد، أي زيد عندي... والخبر أولى بذلك (أي بالحذف) من المبتدأ؛ لأن الاتساع بالأعجاز أولى منه في الصدور. ومنه قوله- عز اسمه: "واسأل القرية"؛ أي أهلها، ففي هذا المثال من قول الله -عز وجل- المحذوف هو

([1]) ابن هشام: مغني اللبيب، ص ٦٩٢ – ٢/٧٠٠.
([2]) انظر سيبويه: مصدر سابق، ص ١/٤٧.
(٣) المصدر نفسه: ص ١/٢٥٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المضاف، وهو من الصدور، وهو أجود لأن حذف المضاف ضرب من الاتساع والخبر أولى بذلك([1]).

وفي كل نوعٍ من أنواع الحذف لا يتوفر معه الدليل يكون الحذف لغواً وجوراً، وفي ذلك يقول ابن جني في باب حذف الصِّفة، بعد أن قدّم بعض سياقات حالية يستدل مما جاء فيها من تطويح وتطريح وتفخيم وتعظيمٍ وانزواء الوجه وتقطبه على المحذوف إلخ، "فعلى هذا وما يجري مجراه حذف الصفة، فأما إن عُرّيت من الدلالة عليها من جهة اللفظ أو من الحال، فإن حذفها لا يجوز؛ ألا تراك لو قلت: وردنا البصرة، فرأينا بستاناً، وسكتَ لم تُفدْ بذلك شيئاً؛ لأن هذا أو نحوه لا يعرى منه ذلك المكان؛ وإنما المتوقع أن تصف من ذكرت أو ما ذكرت، فإن لم تفعل كلفت علم ما (لم تدلل عليه)؛ وهذا لغو من الحديث وجور في التكليف([2]). ولا يخفى تأثر ابن جني بسيبويه فيما سبق من دلالة الحال على المحذوف. ومختصر القول أنه لا بد من أن يكون الكلام المتضمن حذفاً واضحاً لا لبس فيه، ومتى أفضى الحذف إلى اللبس امتنع الحذف، يقول سيبويه "... فلا يكون أن تضمر فعل الغائب... لأنك إذا اضمرت فعل الغائب ظن السامع الشاهد إذا قلت زيداً أنك تأمره هو بزيد، فكرهوا الالتباس"([3]).

---

(١) ابن جني، الخصائص: ص ٢/٣٦٤.
(٢) المرجع نفسه:ص ٢/٢٧٣.
(٣) سيبويه، مصدر سابق: ص ١/٢٥٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أغراض الحذف

قد تختلط أغراض الحذف بأسبابه أحياناً، لكن الأغراض خفيَّةٌ لها علاقة بالأثر البلاغي الناجم عن الحذف، بينما الأسباب ظاهرة في بعض تراكيب الحذف، لا سيما ما يتصل بالحذف الإجباري وأسبابه. وربما كان البلاغي معنياً أكثر من غيره في هذه القضية، وذلك أنها تتعلق بما خفي وغاب عن السطح، إذا جاز التعبير، مما تكشف عنه التراكيب النحوية بشكل مباشر، ولذلك فقد عُدَّ الحذف واحداً من العوامل التي تحقق التماسك النصي على مستوى البنية العميقة، وهذا ما أكده هاليدي ورقية حسن؛ إذْ أفردا له قسماً كبيراً من كتابهما "Cohesion in English"(١)، أما أغراض الحذف، فيمكن إجمالها في الآتي:

١-التخفيف: لقد ربط سيبويه بين الحذف لأجل التخفيف بكثرة الاستعمال وعلم المخاطب، فهو يقول: "وإنما أضمروا ما كان يقع استخفافاً، ولأن المخاطب يعلم ما يعني، فجرى بمنزلة المثل، كما تقول لا عليك، وقد عرف المخاطب ما تعني أنه "لا بأس عليك"، ولكنه حذف لكثرة هذا في كلامهم(٢).

ثم يضرب سيبويه أمثلة أخرى على الحذف الذي غرضه التخفيف بسبب كثرة الاستعمال، وعلم المخاطب، ومن هذه الأمثلة: الله أكبر، ومعناه "من كل شيء"، وكما تقول: لا مال ولا تقول "لك" وما يشبهه، ومثل هذا كثير(٣). وقد أشار المبرد إلى ذلك

---

(١) صبحي الفقي: علم اللغة النصّي بين النظرية والتطبيق، دار قباء، القاهرة، ط١، ٢٠٠٠، ص١٩٢/٢.
(٢) انظر سيبويه: مصدر سابق، ص ٢٢٤/١.
(٣) المصدر نفسه: ص ٣٣/٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في باب خاص أسماه: "هذا باب ما يحذف استخفافاً لأن اللبس فيه مأمون"[1]. وحذف الاستخفاف قد يؤدي إلى الإخلال ببقية الكلم أحياناً، وعندئذٍ لا يُعد مقبولاً؛ "فقد يحذفون بعض الكلم استخفافاً حذفاً يخل بالبقية، ويعرض لها الشبهة"[2]. ولأن الإيجاز في التعبير سمة أصلية من سمات العربية فإن هذه السمة تتجلى في حرص اللغة العربية على حذف ما يدل على الكينونة المطلقة؛ أي مجرد الوجود أياً كان موقعه في الجملة[3]، وواضح قصد التخفيف هنا.

٢-الخروج من مأزق يتعلق بأصول صناعة النحو، وذلك كأن يكون ثمة معمول مسبوق بعامل غير مختص، وذلك مثل نصب الفعل بعد لام التعليل، وكما هو معروف فإن حرف اللام للجر، ولا يجوز إعمال الجر في المنصوب؛ لذا يقدرون ناصباً محذوفاً، ونحو وجود اسم بعد أداة الجزاء، وهي- كما هو معلوم- مختصة بالأفعال[4]، ونحو: ﴿وَإِنْ أَحَدٌ مِّنَ الْمُشْرِكِينَ اسْتَجَارَكَ فَأَجِرْهُ﴾، ومن هنا لا بد من تقدير فعل جزاء محذوف تقديره استجارك، ومنه ما يتعلق بباب الاشتغال نحو: محمداً ضربته.

٣-إصلاح المعنى: ومن ذلك "واسأل القرية" ولأن القرية لا تسأل على الحقيقة، لذا قدِّر مضاف محذوف تقديره أهل. وقد أشار سيبويه إلى هذا الغرض من أغراض الحذف في كتابه، في باب الفاعلين والمفعولين اللذين كل واحد منهما يفعل بفاعله[5].

---

(١) المبرد، أبو العباس: المقتضب، تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة، عالم الكتب، بيروت، د.ط، ١٣٨٨ هـ، ص٢٤٨.
(٢) ابن جني: الخصائص: ص ٨٠-١/٨١.
(٣) جودة، طاهر: ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، ص ٢٩٥.
(٤) انظر المبرد: المقتضب ص ٧٤-٧٥.
(٥) انظر سيبويه: مصدر سابق: ٧٣/١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٤-الإيجاز: ويحدث مثل هذا الحذف عندما يطول الكلام، وتتوفر القرائن التي يمكن أن يفهم منها أنّ ما لو لم يحذف لطال الكلام؛ "فكثير من أنواع الحذف في التراكيب تنتج عن رغبة المتكلم في الإيجاز والاختصار، ذلك أن الإيجاز فضلاً عما فيه من تخفيف يكسب العبارة قوّة، ويجنبها ثقل الاستطالة وترهلها... فالمتتبّع لمواضع حذف الجمل في القرآن الكريم، يدرك كثرة الحذف حيثما تستطيل الجملة كما في قوله تعالى: ﴿ وَإِذَا قِيلَ لَهُمُ ٱتَّقُوا۟ مَا بَيْنَ أَيْدِيكُمْ وَمَا خَلْفَكُمْ لَعَلَّكُمْ تُرْحَمُونَ ﴾(١)، فالجواب محذوف تقديره: أعرضوا بدليل قوله تعالى: ﴿ وَمَا تَأْتِيهِم مِّنْ ءَايَةٍ مِّنْ ءَايَٰتِ رَبِّهِمْ إِلَّا كَانُوا۟ عَنْهَا مُعْرِضِينَ ﴾(٢) ومثل ذلك حذف جملة جواب الشرط(٣).

٥-الاتساع: وهو غرض من أغراض الحذف تناوله النحاة القدماء كما تناوله البلاغيون، يقوم في معظمه على الحذف، لكنه لا يقتصر عليه، فثمة أنواع من الاتساع تقع خارج نطاق ظاهرة الحذف، كالزيادة(٤). واستخدام الظرف مرفوعاً، كقولك جواباً على من قال: متى يُسار عليه؟ فتقول: اليومَ أو غداً، وقد تقول: سير عليه اليومُ، فترفع اليوم... والرفع في هذا عربي كثير في جميع لغات العرب(٥)، ومنه إقامة الصّفة مقام الاسم

---

(١) سورة يس، الآية ٤٥.
(٢) سورة الأنعام، الآية ٤.
(٣) حمودة: طاهر: ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، ص ١٠٠.
(٤) انظر سيبويه: مصدر سابق، ص١/٤٣٦.
(٥) المصدر نفسه: ص ١/٢١٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في الإجابة على من سألك: هل سير عليه؟ فتقول: نعم، سير عليه سيراً شديداً، وسير عليه حسناً[1]. ومن صور الاتساع الحمل على الجوار كقولهم: "هذا جُحرُ ضبٍ خَرِبٍ".

ومما سبق يتبين أن أشكال الاتساع متعددة وكثيرة تتجاوز الحذف، لكن ما يهمنا في هذا السياق هو الاتساع الناجم عن الحذف، ومعروف أن سيبويه قد أورد أمثلة على الاتساع في باب الحذف، شملت حذف المضاف وإقامة المضاف إليه مقامه، وحذف الخبر، وحذف الفاعل، وحذف الموصوف وإقامة الصفة مقامه، وحذف الفعل وحرف الجر[2]. وفي السياق ذاته يشير ابن السراج إلى الحذف لغرض الاتساع، ومنه قيام الفعل مقام الاسم، وإقراره قيام الصفة مقام الاسم، فهو يجيز الجملة التالية:

نعم الرجل قام ويقوم على اعتبار يقوم صفة الاسم محذوف تقديره رجل، ويعقب على ذلك بقوله: "وإقامتهم الصفة مقام الأسماء اتساع في اللغة" [3]. ولعل الأمر لا يخلو هنا من اعتبارات الصناعة اللفظية كعدم جواز عطف فعل على اسم، وعدم عطف فعلين غير متناسبين في الصِّيغة الزمنية، "ومن الحذف على سبيل الاتساع حذف العرب حرف الجر من نحو قولهم: ذهبت الشام ودخلت البيت؛ فأصلها: ذهبت إلى الشام ودخلت في البيت[4]. ويشير ابن جني إلى الاتساع ويعد حذف المضاف وإقامة المضاف إليه مقامه من ذلك، كما أشار سيبويه من قبل في مواطن كثيرة من كتابه إلى الحذف بغرض الاتساع أو التوسع، ومن ذلك أيضاً حذف المضاف وإقامة المضاف إليه مقامه، كقوله: بنو فلان

---

(1) المرجع السابق: ص ١/٢٢٨.
(2) المرجع نفسه: ص ٣/٦٦.
(3) ابن السراج، أبو بكر محمد بن سهل، الأصول، تحقيق عبد الحسين الفتلي، الرسالة، بيروت، ط١، ١٩٨٥/ ص ١/١٧١.
(4) المرجع نفسه والصفحة نفسها.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تطؤهم الطريق، والتقدير أهل الطريق([1])، ومنه صِيْد عليه يومان، إجابة للسائل الذي يسأل: كم صيد عليه؟ والمعنى: صيد عليه الوحش في يومين([2]). وقد توسع ابن جني أكثر في شرح أمثلة سيبويه وبيان دلالة الحذف فيها على التوسع، ومن أمثلة سيبويه التي شرحها بعناية: بنو فلان يطؤهم الطريق، وكذلك، واسأل القرية([3]).

٦- الحذف بهدف إصلاح الكلام من عيوب صناعة النحو: فالنحاة يقدرون محذوفاً حين يفضي عدم تقدير المحذوف إلى المساس بأصول الصناعة النحويّة، ومن أمثلة ذلك تقديرهم فعلاً بعد الأدوات والحروف المختصّة بالأفعال حين تتبعها أسماء، ومن ذلك الاستفهام والشرط، ومن الأمثلة المشهورة على ذلك قوله تعالى: ﴿وَإِنْ أَحَدٌ مِّنَ الْمُشْرِكِينَ اسْتَجَارَكَ فَأَجِرْهُ﴾، فثمة فعل محذوف بعد إن تقديره "استجارك" يفسِّره الفعل اللاحق، ومن ذلك ما أشار إليه سيبويه في باب التنازع أو ما اسماه "باب الفاعلين والمفعولين اللذين كل واحد منهما يفعل بفاعله([4]). والتنازع كما هو معروف يعني وجود أكثر من عامل، كل منها يطلب معمولاً مع عدم وجود معمول لكل عامل، كأن "يتقدم فعلان أو ما يشبههما في العمل، وكلاهما يريد المعمول..."([5]). وليس بالضرورة أن يقتصر التعدد على العوامل "فقد تتعدد العوامل فتكون اثنين أو أكثر، وقد تتعدد المعمولات أو لا تتعدد، ويشترط فيها عند تعددها أن تكون أقل عدداً من عواملها المتنازعة([6]). ولا خلاف بين البصريين والكوفيين على أنه يجوز إعمال كل واحدٍ من

([1]) سيبويه: مصدر سابق، ص ١/٢١٣.
([2]) المصدر نفسه: ص ١/٢١١.
([3]) انظر ابن جني: الخصائص، ص ٢/٣٦٤.
([4]) سيبويه: مصدر سابق، ١/٧٣.
([5]) حسن، عباس: النحو الوافي، ص ٢/١٨٧.
([6]) المرجع نفسه: ص ٢/٢٠٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

العوامل المتنازعة في ذلك الاسم الظاهر، ولكنهم اختلفوا في الأولى منهما بالعمل، فذهب البصريون إلى أن الثاني أولى به، لقربه منه، وذهب الكوفيون إلى أن الأول أولى به، لتقدمه، وفي هذا يقول ابن عقيل:

وأعملِ المهمل في ضمير ما تنازعاه، والتزم ما التزماه(١).

ويعني ذلك: "أنك: "إن أعملت الأول وجب الإضمار في الثاني، والعكس صحيح"(٢). ولكن غرض إصلاح بنية الصناعة النحويّة لم يسلم من خلاف النحاة، فقد أجاز الكسائي حذف الفاعل في التنازع، كما أجاز الفراء توجيه العاملين معاً إلى الاسم الظاهر، وهذا بناء على منع الإضمار في الأول عند إعمال الثاني، فلا تقول "يحسنان ويسيء ابناك" وهذا الذي ذكرناه عنهما هو المشهور من مذهبهما في هذه المسألة(٣).

وهناك أغراض أخرى ذات صلة بمباحث علم البلاغة أكثر من صلتها بعلم النحو، ذكرها السيوطي في كتابه الإتقان، مثل: التفخيم والإعظام لما فيه من الإبهام، وصيانة المحذوف عن الذكر في مقامٍ معين تشريفاً له، وتحقير شأن المحذوف، وقصد البيان بعد الإبهام، وقصد الإبهام، والجهل بالمحذوف أو العلم به، ولطفة المتكلم وخشيته من وقوع أمر مهم يجعله يعجل بذكر ما هو أهم من أركان الجملة، ويحذف ما يفهم من السياق، كقوله تعالى: ﴿ نَاقَةَ ٱللَّهِ وَسُقۡيَٰهَا ﴾(٤) بتقدير أحذروا والزموا(٥).

---

(١) ابن عقيل: شرح ابن عقيل على الفية ابن مالك ص ١/٥٤٨.
(٢) المرجع نفسه: ص ١/٥٤٩.
(٣) المرجع نفسه: ص ١/٥٥٠.
(٤) سورة الشمس، الآية ١٣.
(٥) انظر السيوطي، جلال الدين: الإتقان في علوم القرآن، ص ١٩٠-٣/١٩٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومما لا شك فيه أن العلاقة بين مبحث الحذف وعلمي المعاني والبيان علاقة وثيقة جداً، وبحث ظاهرة الحذف منظوراً إليها من هذا الأفق مفيد جداً، فمن المفيد في دراسة التراكيب عند القدماء وصل الدرس النحوي بعلمي المعاني والبيان، فمعظم مباحثهما تدخل في مجال الدرس اللغوي الحديث الذي يرى "أن وظيفة النحو غير مقصورة على البحث في الإعراب ومشكلاته، وإنما تمتد لتشمل أشياء أخرى ذات صلة بنظم الكلام وتأليفه، وقد تناولها بالبحث علماء المعاني والبيان"([1]).

أما وقد فرغت من المهاد النظري للحذف في المباحث السابقة، فسأنتقل إلى دراسة الجانب التطبيقي من هذا الفصل وفق التقسيم التقليدي للكلمة؛ ذلك التقسيم الذي ينطلق من البنية الصرفية للكلمة، وهو: الاسم، الفعل، الحرف؛ وذلك لأن مثل هذا التقسيم أكثر دقةً من غيره، إذْ كان بالإمكان أن أدرس المحذوفات انطلاقاً من التقسيم الجملي المعروف: الجملة الاسمية، والجملة الفعلية، والظرفية، لكن ثمة محذوفات عابرة لهذه الأنواع من الجمل كالصِّفة والموصوف والمضاف والمضاف إليه، إذْ يمكن أن تقع مثل هذه الأسماء في جملة فعلية، كما يمكن أن تقع في جملة اسمية، وكان بالإمكان كذلك دراستها من جهة الإسناد، لكن ثمة محذوفات ليست من باب المسند ولا من باب المسند إليه كالحروف ومركبات الفضلة (القيود) كالمفاعيل والحال والتمييز وشبه الجملة والتوابع، ولأجل ذلك كله، فقد ارتأيت أن المحذوفات مما دون الجملة يمكن أن تصنف بين الاسمية والفعلية والحرفية، وأنه من الأنسب دراستها من جهة هذا التصنيف مراعاة للدقة.

([1]) حمودة، طاهر: ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، ص ٩٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الجانب التطبيقي

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المبحث الأول

حذف الاسم

الاسم ذلك القسم من أقسام الكلمة الذي حصره الصّرفيون في مبانٍ لغويّة محددة بحدود وعلامات تسهّل على الشداة حصره وتعيينه والإحاطة به. لكن ملاحقة الاسم على مستوى النحو؛ أقصد التركيب أمرٌ مختلف تماماً؛ فالاسم عابرٌ لجميع مسائل النحو وأبوابه، فهو من المرفوعات، والمرفوعات تتضمن الفاعل، والمبتدأ، وأسماء بعض النواسخ، والخبر، وأخبار بعض النواسخ، وتوابع المرفوعات. ويكون الاسم من المنصوبات، وتتضمن المفاعيل، والحال، والتمييز، وأسماء بعض النواسخ، وبعض أخبارها، وتوابع المنصوبات. والاسم بالإضافة لذلك هو المجرور الوحيد بحرف الجر والإضافة دون قسيميه الفعل والحرف. ولما كان الأمر كذلك فإن دراسة حذف الاسم تتطلب إحاطة شاملة بجميع الأبواب النحوية السابقة، حتى يتمكّن المرء من العثور على شواهده التي تسمح بها الأصول النحوية. وسأحاول في هذا الفصل تتبع شواهد حذف الاسم التي تمكنت من رصدها في الديوان.

١-حذف المبتدأ

يحذف المبتدأ جوازاً ووجوباً، وقد أسهب النحاة في بيان المواضع التي يحذف فيها، فأشار سيبويه إلى كثرة حذف المبتدأ في القرآن الكريم(١)، كما أشار لبعض هذه المواضع ابن هشام(٢) وابن جني(٣) وابن عقيل(٤) والحقيقة أنه يطرد جواز حذف المبتدأ في وجود

---

(١) انظر سيبويه: مصدر سابق، ص ٢/١٣٢، ص ٣/٤٩٩، ١٣٩، ١٤٣، ٣٢٠، ١/٣٤٩.
(٢) انظر ابن هشام، مغني اللبيب، ص ٧٢٣ – ٢/٧٢٤.
(٣) انظر ابن جني: الخصائص، ص ٢/٣٦٤.
(٤) ابن عقيل: شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك ص ٢٤٤ – ١/٢٤٦، ١/٢٥٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قرينة حاليّة تدل عليه وتغني عن ذكره(١)، والحذف المجازي استحوذ على عناية البلاغيين أكثر من قسيمه الوجوبي، وذلك بوصف الأول خياراً محتملاً من خيارين، أما الثاني فهو يمثل سطوة اللغة وسيطرة القاعدة، لهذا فقد توخيت الدقة في اختيار شواهد لا تلجئ إليها القاعدة النحوية وجوباً. وفيما يلي شواهد الحذف ودلالاتها.

أ-مناظرة الحكم الدلالي للحكم النحوي، ومن ذلك قولها:

وي كأني ألمح الدود وقد غطى رفاتي

كله يأكل، لا يشبع، من جسمي المذاب

وأنا في ضجعتي الكبرى، وحضن الأرض مهدي

لا شعورٌ لا انفعالات، ولا نبضات وجد

جثة تنحلُّ في صمتٍ، لتفنى في التراب(٢)

شاهد الحذف في السطر الأخير، وتبدو الجمل السابقة على الجملة الأخيرة مكتملة؛ فالجملة الأولى جملة "كأني..." ثم جملة الحال "وقد غطى رفاتي، ثم جملة "كله يأكل..." ثم جملة "وأنا في ضجعتي الكبرى"، والجملة المعطوفة عليها "وحضن الأرض مهدي"، ثم جملة لا النافية للوحدة المحذوف خبرها، وقد يتبادر للذهن "أن تنحل في صمت.." بدل من جملة "لا شعور..." لكن جثة نكرة موصوفة؛ أي مفرد، بمعنى ليست جملة ولا شبه جملة، ومن المعروف أن إبدال المفرد من الجملة والعكس بدل كل من كل بدل نادر، ويمكن أن

---

(١) حمودة، طاهر سليمان: ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، ص

(٢) طوقان، فدوى: الديوان، ص ١٢.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

"تبدل الجملة من المفرد والمفرد من الجملة بدل كل من كل -وهذان النوعان نادران... ولا يصحان إلا حين تكون الجملة بمنزلة المفرد ويكون المفرد بمنزلة الجملة(١). ولما كان الأمر كذلك فإن استبعاد البدل أولى. وإذا ما استبعدنا علاقة التبعية، فإن علينا أن نبحث عن ركن الجملة المفقود من السياق المقالي، لتستقل الجملة وتصبح جملة قائمة برأسها، ومما لا شك فيه أن المبتدأ هو ضمير المتكلم "أنا" الذي ربما يرمز للشاعرة، وقد غاب هذا الضمير، لأن مرجعه المشار إليه قد أصبح جثة منحلةً هباءً للدود؛ لذا فلم يعد ثمة وجود لهذه الـ "أنا" فقد غيبها الموت.

ولما كان الأمر كذلك تم تغييب المبتدأ لتناظر الصيغة النحوية الصيغة الدلالية، وربما قال قائل إن المبتدأ هو ضمير المتكلم أنا، لكن ضمير المتكلم اقترن بخبره.

ومنه أيضاً قولها:

وكنتَ لي في وهمهم، ماذا؟

لا شيء...

مخلوق غريب الديار، لا أمل يربط بيننا

لا حبٌّ، لا أسرار(٢).

في هذه المقطوعة تأخر اسم الاستفهام "ماذا" وحقه التقديم، ولو تقدّم لكان خبراً للفعل النّاقص "كنت" أما وقد تأخر، فإن ثمة محذوفات يجب أن تقدّر تماشياً مع أصول الصناعة النحوية، أهمها تقدير جملة بعد ماذا تدل عليها الجملة المتقدمة، واعتبار جملة "لا

---

(١) عباس، حسن: النحو الوافي، ص ٣/٢٨٧.
(٢) طوقان، فدوى: الديوان، ص ١٤٩.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

شيء" خبر الفعل الناقص المحذوف بعد ماذا. أما قولها: "مخلوق غريب الدّيار، فخبر المبتدأ محذوف تقديره "أنت". وقد حذف المبتدأ لوجود قرينة ترشد إليه في النّص، ومن الواضح أن مرجع الضمير المحذوف هو مرجع الضّمير المتصل بفعل الكون، وهو مرجع الضمير المخاطب الذي ملأ جنبات القصيدة منذ بداياتها حيث تقول:

ولم يكن ضمّك بعد المكان

ما أوحش الفردوس إن لم تكن فيه

وأقبلت بهجتي...(١)

فالمرجع النصي للضمير هو الضمير، فلا يوجد مرجع اسمي ظاهر، ودلالة هذا الضمير تتمحور حول شخص "الحبيب" الذي تحبه ويحبها، ولا يدري الآخرون سرهما، فهو بالنسبة لهم مخلوق غريب الديار، نكرة، لا أحد يعرفه، ومن ثم فهو "لا شيء"، ولأنه كذلك فحضوره إلى تلك الجِلْسة التي ضمته وضمتها وضمّت خلقاً كثيراً لم يكن يعني شيئاً، فهو حضور يستوي وعدمه، ولأجل ذلك فقد حذفت المبتدأ الضمير "أنت" المخاطَب الذي يعني "أنا" بالنسبة للحبيب، دلالة على ذوبانه وتلاشيه في أعين الحضور من أهلها وأصدقائها الذين احتشدوا في تلك الصالة التي أشارت إليها حيث تقول: "وجمعتنا الصالة المحتشدة".

ومنه أيضاً قولها:

طقس كئيب، وسماؤنا أبداً ضبابية

---

(١) المصدر السابق: ص ١٤٨.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

من أين؟ إسبانية؟(١)

السياق العام لهذا المقطع الشعري من قصيدة بعنوان "أردنية فلسطينية في إنكلترا" وفي هذه القصيدة تواجه الشاعرة قضية فقدان "الهويّة"، وتحار في الإجابة عندما يسألها سائل وهي في انجلترا عن جنسيتها قائلاً: من أين؟ إسبانية، فهو يسأل ثم يجيب، وحين يخطئ التعرف على هويتها تقول:

'كلا من... من الأردن

-عفواً من الأردن؟ لا أفهم'. ويخطئ التعرف على الأردن، فتقول:

-"أنا من روابي القدس.

وطن السّنى والشمس'(٢).

فينتشي السائل متوهماً أنه قد عرف الجواب عن سؤاله قائلاً: "يا، يا، عرفت، إذن يهودية..."

عندئذٍ تسقط الشاعرة في يدها: "يا طعنةً أهوت على كبدي صماء وحشيّة"

فهي تواجه إنكار هويتها، بل وإلصاقها بهوية مغتصب أرضها، وبموازاة غياب الهويّة واضمحلال الذات، فقد غابت "الأنا" الدالة على المبتدأ من جوابها، ولو كانت هذه الأنا واردة في السؤال، لكان حذفها طبيعياً في معرض الإجابة عن السؤال، لكن حذفها من السؤال وقد كان بالإمكان أن تتجسد هذه "الأنا" بصورة أنت، بمعنى أن السؤال كان من الممكن أن يكون على النحو الآتي: من أين أنتِ؟ فيكون الجواب: إسبانية بحذف الضّمير،

---

(١).المصدر السابق: ص ٣١٢.
(٢)المصدر نفسه: والصفحة نفسها.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لكن ثمة قصدية في غياب ضمير الابتداء من السؤال والجواب معاً، لينـاظر غياب الهويّة وفقدانها وإلصاق مسؤولية ذلك بالطعنة الصّماء الوحشيّة التي انبثقت من كلمة "يهودية" نصياً والاحتلال الصهيوني دلالياً.

ومنه قولها:

تحبني؟ تاريخها عندي قديم

قبلك من سنين، من سنين

نشدتها، بحثتُ عنها في طفولتي

نشدتها إذْ كنت طفلةً حزينة

مع الصّغار، عطشى إلى محبة الكبار

ولم يكن هناك من يحبني(١)

يدور مغزى الفقرة الشعريّة السّابقة حول "كلمة" طالما نشدتها الشاعرة، وطالما افتقدتها، إنها كلمة "أحبك"، هذه الكلمة التي حُرمت منها منذ طفولتها، وحين عبّر لها طفل من حيها ذات يوم عنها، ورماها بوردةٍ حمراء مهداة إلى طفولتها، قامت الدنيا ولم تقعد، وانتهى الأمر بوضعها، أي الشاعرة، قيد الإقامة الجبريّة.

إن الشاعرة كانت توّاقة لسماع هذه الكلمة، فهي القائلة في سياق قراءة شعر العذريين:

كم عشت حبهم، حنينهم، عذابهم

---

(١) طوقان، فدوى: الديوان، ص ٣٤٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كم قال لي قلبي الحزين

ما أسعد الأحباب، رغم ما يكابدون(١).

ولشدة ولهها لسماع هذه الكلمة، وفقدانها إياها إلا من أخيها إبراهيم، فقد عرفت قيمتها، فالحب عندها هو الحياة، وهي لا تبحث عن حبٍ كاذب، فقد سمعت من ذلك الكثير، فهي تقول:

سمعتها كثير، وخلتني أعيشها، وكنت إنما

أعيش وهمها الكبير(٢).

وتقول أيضاً:

كانت سراباً في سراب

كانت بلا لونٍ بلا مذاق، الحب عند الآخرين جفّ وانحصر

معناه في صدرٍ وساق

سمعتها كثيرٌ، وعفت زيفها الكبير

كانت قناعاً يستر الصقيع والخواء في البشر(٣).

ومختصر القول أن الحب الحقيقي الصادق كلمة لم يعرفها قاموسها، لذا فقد حذفت "المبتدأ" المتمثل بالإشارة إلى "تحبني" وإسنادها إلى صيرورتها الزمنية الزائفة المتجسّدة في

---

(١) المصدر السابق: ص ٣٤٥.
(٢) المصدر نفسه: ص ٣٤٩.
(٣) المصدر نفسه: ص ٣٤٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

"تاريخها"، كما وقع الحذف في قولها: تُحبني؟ وهو استفهام محذوف الأداة، وقولها:.... تاريخها عندي قديم، والأصل: تحبني؟ كلمة تاريخها عندي قديم.

ب-العلم بالمحذوف، وعدم أهمية ذكره، ومن ذلك قولها:

وهذه الوردة ذات الرَّواء كم تشتهي لحنك في حبها
بلبلها اليوم إليها أفاء وأرسل العطر إلى قلبها
وفيٌّ لها، والنفس تلقى الوفاء أجمل ما تهداه من صحبها(١).

قبل الولوج إلى معنى الحذف في البيت الأخير أود أن أبين أنّ الكاف في "لحنك" تعود على المنادى "طائري" في البيت الأول حيث تقول: "أين الغناء العذب يا طائري تسبق فيه كل شادٍ طروب؟"(٢)، ومعنى ذلك أنّ الطائر المخاطب في البيت الأخير غير "البلبل"، ومن ثمّ فإنّ ثمة تعريضاً بالطائر، وبعدم وفائه، والطائر مضاف إلى ضمير المتكلم، وضمير المتكلم وثيق الصلة بضمير الشاعرة ووجدانها، بينما البلبل مضاف إلى ضمير الغائبة العائد على الوردة؛ بمعنى أن ثمة مسافة تفصله؛ أي البلبل، عن الشاعرة. ومن هنا فالطائر لم يكن وفيّاً، بينما كان البلبل وفياً؛ ولأن الوفاء مفقود، وهو ما تبحث عنه الشاعرة، فقد تقدم لأهميته، ولم تكن ثمة حاجة ملحة لذكر المبتدأ، فأضمرته، لتقدمه في درج الكلام ووجود ما يدل عليه.

ومنه أيضاً قولها:

في الليل إذ تخشع روح السكون

---

(١) المصدر السابق: ص ١٠٣.
(٢) المصدر نفسه: ص ١٠٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أسمعُ في الهدأة صوتاً غريبْ، صوتاً له طعم ولون رطيب

طعم، ولكنْ غير أرضي

لون، ولكنْ غير مرئي

طيبٌ، ولكن... ([1]).

وقع الحذف في الأسطر الشعرية الثلاثة الأخيرة، وهو على الأرجح في الجملة الواقعة بعد "لكنْ" أما ما قبلها من كلمات، وهي: طعم، لون، طيبٌ، فهي أبدال، كل منها متحد اللفظ مع متبوعه المبدل منه، فمن الجائز اتحاد البدل والمبدل منه في اللّفظ، شريطة أن يتضمن البدل زيادة في المعنى تؤدي إلى توضيح المبدل منه وبيانه، وهذا واضح، فطعم الثانية (البدل) غير الأولى (المبدل منه)، وهكذا الحال في "لون" و "طيب".

أما عن الحذف الواقع في الكلام بعد "لكن" فمحمول على أن "لكنْ" مخففة، وما دامت كذلك فهي لا تعمل النسخ، وهي لعطف المفرد على المفرد، فأمّا وقد اقترنت بالواو فهي للاستدراك فحسب، وأما حرف الواو فهو ليس للعطف، لأنه لا يتضمن الإشراك في الحكم، بل يتضمن معنى جديداً، مستأنفاً، بمعنى أن الواو للاستئناف، وما بعد واو الاستئناف هو الخبر المحكوم به، أما المبتدأ المحكوم عليه فمحذوف يدل عليه سياق المقال. هذا فضلاً عن أن كل من طعم ولون وطيب التي أشرت إلى أنها أبدال تصلح مع ذلك أن تكون أخباراً لمبتديات محذوفة، إذ يجوز إبدال الجملة من المفرد وإبدال المفرد من الجملة([2]).

([1]) المصدر السابق: ص ٨٣.

([2]) حسن، عباس: النحو الوافي، ص ٣/٦٨٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتبدو دلالة الحذف واضحة فيما سبق، فهو لصرف الذهن عن الطعم واللون والطيب في الواقع، وإطلاق العنان للخيال، ليتخيل ما لا عين رأت ولا أذنٌ سمعت ولا خطر على قلب بشر، إنه شيء غائب مغيبٌ عنا تماماً، والدليل على ذلك قولها:

مـا كنهـه، كأنمـا يـسري مـن عـالم هنـاك غيبـي

فأنـت مثـل الغيـب مـا تنجلـى يـا لغـز.. يـا حقيقـة كالخيـال![1]

ومن هنا، فالبدل أسهم في إعادة تشكيل دلالة كل من الطعم واللون بشكل يلغي الدلالة الأصلية، ويوجه الذهن وفعالية التلقي نحو المعنى البدلي الجديد، ومن أجل هذا فقد جرى حذف المبتدأ الذي يشير إلى الطعم واللون في حالتهما الأولى.

ج-إطلاق المبتدأ تعظيماً لشأنه نحو قولها:

وأطّلت والدُجى المعتم غاشٍ صمته

لم يكن في قلبها ينبض إلا صوته

كانت الدنيا بعينيها نداءً يترامى

فيه من رقة أنداء السماء..

فيه من دفء قلوب الشعراء...[2].

وقع الحذف في السَّطرين الأخيرين حيث تقدّم خبران وغاب مبتدآن، فأما الخبران فهما شبها جملة، والخبر يوحي بالمبتدأ، والمبتدأ لا يكون شبه جملة، لذا فإنّ "من رقة.. ومن دفء" لا يمكن أن تكونا مبتدئين، لكن المبتدئين المحذوفين بالتأكيد من حقليهما

---

(1) طوقان، فدوى: الديوان،ص ٨٣.
(2) المصدر نفسه: ص ٢١٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الدلاليين، ولأن الشاعرة تتحدث عن صوت مجازي أثيري حميم ينبض في قلبها، هو صوت الحب والحبيب، كان لهذا الصوت وقع طيب في نفسها، لم تستشأ أن تحصره وتقيده في حدود مفردةٍ معجميّة تقصر دون الإحاطة به، ولا ترتفع لمستوى فعله في النّفس وأثره فيها، لذا فقد تركت مكانه خالياً موحياً بكثير من البدائل والخيارات التي يمكن للمتلقي أن ينتقيها لجبر صدع العبارة. فالحذف كان من أجل الإطلاق؛ إطلاق التصور في اختيار اللفظ المناسب.

ومنه أيضاً قولها:

وكان ملء أغانيك اخضرار المروج

(وملئها) كان هدير الرياح

وكان فيها من شموخ الجبال في وطني.. وعزّةٌ لا تُنال

إلاّ مع النّصر وفوز الكفاح([1])

جرى الحذف في السّطرين الأخيرين، والحذف وقع في اسم كان، واسم كان مبتدأ في الأصل، ودليل حذفه أن اسم كان لا يكون شبه جملة البتة([2])، ودليل حذفه أيضاً وجود كلمة (عِزةٌ) المعطوفة على اسم كان المحذوف وهي مرفوعة بعد واو العطف، ولا مبرر لرفعها إلا عطفها على اسم كان المحذوف، والحقيقة أن سبب الحذف واضح، فالشاعرة تهدي قصيدتها التي تضمنت هذا الشاهد إلى الشاعر كمال ناصر في محنته، وهي (أي القصيدة) بعنوان "إلى المغرد السّجين"، ففي أغانيه الكبرياء كلها، والأنفة والصمود، وكل ما يخطر بالبال من معانٍ جميلة؛ فالشاعرة مفتونة بصموده وبشعره من وراء القضبان؛ لذا

([1]) طوقان، فدوى: الديوان، ص ٢٤٥.

([2]) حسن، عباس: النحو الوافي، ص ٥٤٦-١/٥٤٧

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فإنها ترى أن قَصْر ما في أغانيه على شيء واحدٍ مهما كان جامعاً ونبيلاً لا يجسّد حقيقته، ولا يفيه حقه؛ لذا فقد أطلقت المعنى وتركت مكانه خالياً محذوفاً مفتوحاً على التقدير، وتركت ما يشي بعظمة المحذوف، ويرادفه، ومن ثم يرشد إليه وهو قولها: "وعِزّة"، فمن المؤكد أن المحذوف من مرادفات العِزّة.

د-سرعة إيصال المعنى إلى ذهن المتلقي، ومن ذلك قولها:

هذه اللحظة عندي ما لها قبل وبعد

لم يعد للزمن المحدود عندي أيُّ معنى

هذه اللحظة لا شيء سواها

زهرة قد فتحت بين يدينا

لا ثمار لا جذور

زهرة آنية الروعة فلنمسك بها قبل العبور(١).

القصيدة التي منها هذا المقطع عنوانها "لحظة" واللحظة معناها "المرة من لحظ العين، والوقت القصير بمقدار لحظ العين"(٢). واللحظة في هذه القصيدة لحظة ثمينة جداً، ففيها حصل لقاء عابر سريع، ومما يدل على أنها ثمينة؛ لا قبل لها ولا بعد يساوي قيمتها؛ ولأن اللقاء عابر وسريع فهي -أي الشّاعرة- حريصة جداً على الإمساك بها، والتشبث بتلابيبها قبل أن تعبر إلى الماضي. فلا متّسع من الوقت لديها للإسراف في وصف هذه اللحظة بجملة تامّة الأركان، لذا فقد حذفت المبتدأ عندما أرادت وصف هذه اللحظة قائلةً: "زهرة قد فتحت بين يدينا" والأصل هي زهرة.. وعندما أرادت توضيحها من

---

(١) طوقان، فدوى: الديوان، ص ٣٦١.

(٢) إبراهيم أنيس وآخرون: المعجم الوسيط، مادة (لَحَظَ) ص ٢/٨١٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

خلال البدل لم تبدل جملة من جملة، بل اكتفت بالإبدال من الخبر "زهرة" الذي حذف مبتدؤه فقالت: "زهرةُ آنية الروعة فلنمسك بها قبل العبور" وكان بالإمكان إبدال الجملة التامة من الجملة محذوفة المبتدأ، لكنها أبدلت المفرد من الجملة وهذا جائز.

والهدف من الحذف هو سرعة إيصال المعنى إلى ذهن السّامع بأقل قدر ممكن من اللّفظ، وهذا تناظر بين البنية الدلالية والبنية اللغوية، فالبنية الدلالية بنية لحظية سريعة تتطلب مضاعفة الجهد لاقتناص لقاء عابر سريع لحظي، وبإزاء ذلك قامت البنية اللغوية على الحذف طلباً لسرعة إيصال المعنى.

هـ- توسيع دلالة المبتدأ وتعظيم شأن الخبر ومن ذلك قولها:

نظرةٌ فتحت لقلبي أبواب السموات والجنان العليّة

وجلت لي أفقاً يموج به الوحي، وتستعلن الرؤى القدسيّة

نظرة خلف عمقها رحت استشرف عمق الخلود والأبديّة(١).

ربما يظن القارئ أن "نظرة" مسبوقة بما يفسّرها، لكنها في حقيقة الأمر صدر فقرة شعرية مستقلة. أما الفقرة التي سبقتها فاقتطف منها:

يا لعينيك، أي نفضة بعثٍ أوجدتها عيناك في أعماقي

فإذا بالحياة عارمة... وإذا بالجمال.. وإذا بي في ظل حب عظيم

(١) طوقان، فدوى: الديوان، ص ٥٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولّما كان السياق العام للقصيدة هو لقاء بينها وبين آخر، بعد وحدة طويلة وتيهٍ معمى، كما يتضح ذلك من قولها:

سرت وحدي في غربة العمر. في التيه المعمى، تيه الحياة السحيق

سرت وحدي، لا وقع خطو سوى خطوي على المجهل المخوف البعيد

لا رفيق، لا صاحب، لا دليل غير يأسي ووحدتي وشرودي

والتقينا.. لم أدر أي قوىً ساقتك حتى عبرت درب حياتي([1])

لما كان الأمر كذلك، كان من المتوقع أن تكون النظرة هي المبتدأ، وكان من الممكن أن يكون ذلك لو سوّغت الابتداء بالنكرة؛ كأن تصفها فتقول نظرة من عينيك فتحت قلبي، فتكون بذلك حدّدت النظرة، ومن ثم حدّت من إطلاقها وجوّزت الابتداء بها، لكن رغبة الشاعرة في إطلاق المبتدأ جعلها تخفيه بالحذف، وذلك لأنها تقف على بعدٍ يفصلها عن تلك النظرة، فقد انتهت التجربة وصارت ذكرى، فالفراق قد حصل حيث تقول: وافترقنا، وملء نفسي –لو تدري– أحاسيس هائمات حيارى([2])، ولعل جمال الذكرى وقد هبت عليها جعلها أغلى من أي كنز، لذا فقد بدت النظرة التي صارت خبراً، وكان يمكن أن تصير مبتدأ، نظرة غير محددة المعالم، فكأنما هي نظرة من عالم الملكوت الأعلى:

"نظرة خلف عمقها رحت استشرف عمق الخلود والأبديّة"

و–استغراق كل أفراد المبتدأ:

واخجلي أختي عارية والجارة عارية والجار

وأنا لا يسترني ثوب لا يستر أهل الحي دثار

([1]) المصدر السابق، ص ٥١.
([2]) المصدر نفسه: ص ٥٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

عاريةٌ حتى الأشجار(١).

تشكو الشاعرة في هذه القصيدة من العُري والانكشاف، وينمو هذا العُري مع نمو القصيدة، حتى يتبين أنه العُري من العُصبة التي يمكن أن تضع حداً للاحتلال، ويتجسّد هذا العُري بالمعنى الأخير من خلال شخصية عنترة حين أنكرته قبيلته بنو عبس. ولأن الخذلان كان كبيراً بالنسبة للشاعرة وما يخص قضيتها، فقد أرادت لهذا العري أن يمتد ليتجاوز العري من الأهل والعشيرة والمحيط إلى العالم أجمع؛ فالعري يلف كل شيء، ولما كان من الصعب تعداد مظاهر العري هذا، فقد حذفت المبتدأ ليكون غائباً مطلقاً لا يحدّه حد، ولا تحتويه أسماء، فقد تركت مكانه خالياً، فأختها عارية، والجارة عارية وهي عارية، وكلُّ شيءٍ عارٍ حتى الأشجار، والعاري لا يمكن له أن يستر عارياً مثله. كما لا يمكن لمفرده أن تجسد أفراد المبتدأ الذي أسند إليه حكم العُري؛ لهذا فقد عطفت الأشجار- وهي قلّما تعرى جميعها- على ذلك المبتدأ المحذوف لتؤكد استغراق الخبر لكل أفراد المبتدأ وأجزائه.

٢-حذف الخبر:

الخبر -كما هو معروف- ركن من أركان الجملة الاسمية، لا تتم الفائدة إلا به، ولا يحسن السكوت إلاّ عليه، والأصل ذكره في الجمل، لكنه يحذف إذا تمّت الفائدة دونه، اعتماداً على قرينة مقالية أو حالية. ويكون حذفه على وجهين: جوازي ووجوبي، ولسنا بصدد عدّ الحالات التي يحذف فيها الخبر؛ فهي مثبتة في كتب النحو ومعروفة. أما شروط الحذف فهي توفر الدليل على المحذوف، سواء أكان هذا الدليل حالياً أم لفظياً، ومتى توفّر

---

(١) المصدر السابق: ص ٤٥٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الدليل على المحذوف أرشد إليه، وجعله في حكم الموجود، وكان المعنى محققاً لبنية الفهم والإدراك وموصلاً إلى المعنى، حتى يكون ترك الذكر أفصح من الذكر، فالحذف: "بابٌ دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسِّحر، فإنك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة"([1]). والقاعدة الذهبية في الحذف هي: "لا حذف إلا بدليل". وتمشياً مع طبيعة البحث التطبيقية سأعالج مباشرةً إلى أمثلة حذف الخبر وشواهده، ففيها ما يغني عن الحديث النظري المجرد.

أولاً: أخبار النواسخ العاملة عمل إنّ

١-خبر لا النافية للجنس وأغراضه

أ-تجسيد حالة الوحدة المطلقة، ومن ذلك قولها:

سرت وحدي في غربة العمر، في التيه المعمّى، تيه الحياة السحيق

لا رفيق، لا صاحب لا دليل، غير يأسي ووحدتي وشرودي([2]).

والحذف هنا بسبب دلالة الخبر على كون عام، وحذفه في مثل ذلك كثير([3]).

من الواضح أن الشاعرة تتحدث في هذين السطرين عن وحدة مطبقة وعزلة تامّة، وهذا شأنها في القصيدة التي اخترت منها الشّاهد السابق كلّها، والشاعرة تريد أن تظهر فكرة العزلة، لذا فقد حذفت خبر لا النافية، ونحن لا نجزم أن الخبر يدل على كونٍ عام يستوي ذكره وحذفه، فالكون العام يفيد في عزل الكون الخاص وإبعاده عن فضاء الجملة،، لكن التركيب الذي تضمن الحذف تركيب بطبيعته يتضمن معنى النفي، والحذف

([1]) الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تحقيق محمد التنجي، دار الكتاب العربي، د.ط، ت، ص١٢١.
([2]) انظر طوقان، فدوى: الديوان، ص ٥١.
([3]) انظر ابن عقيل: شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك ص ١/٤١٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يشير إلى إطلاق الخبر من جانبٍ آخر، ولأن نفي المطلق أبلغ من نفي المقيد -والخبر يقيد المبتدأ وإن لم يكن فضله- فقد اختارت الشاعرة مواراة الخبر، وتسليط النفي المطلق على المبتدأ (اسم لا النافية للجنس) الذي يعني مطلق الجنس، لتجسّد لنا حالة الوحدة المطلقة التي تجتاحها وتعصف باستقرارها.

ومن ذلك أيضاً قولها:

أُصغي لعلّ صدى يمرّ بي، عل شيئاً منك، همسٌ، نبأةٌ

شيئاً يمر بي منك عبر مدى السكوت

لا شيءَ، إلا وطأةٌ ثقلت وصمتٌ مستمر([1]).

ففي السطر الأخير تم حذف خبر لا النافية وتقديره "يُمرّ"، دل عليه الفعل يُمرّ في الجملة السابقة، والجملة نكرة ويصح وقوعها خبراً للا النافية للجنس، كما يجوز أن يكون خبر "لا" كوناً عاماً تقديره موجود. والمهم في الأمر أنّ ما بعد إلاّ مؤكد لمعنى النفي ولا ينقضه، فالوطأة ثقلت وظلت ملتصقة بالأرض، والصمت، فضلاً عن كونه صمتاً، مستمر أيضاً. وفي ذلك تعميق لحالتي التوحد والعزلة اللتين تعاني منهما الشاعرة، بحسب سيرتها الذاتية. ومن المعروف أن لا النافية للجنس ليس من شروط إعمالها عدم انتقاض خبرها بإلاّ كما هو الحال في "لا" العاملة عمل ليس([2]). وهي عندما استخدمت إلاّ التي توحي بنقض حالة الإثبات السابقة عليها، لم تسع لسلب النفي، بل عزّزته، وفي ذلك إثبات بما يشبه النفي، وذلك أبلغ في نفي جنس الخبر وهو الوجود المؤنس الذي يكسر جدران العزلة عن المبتدأ، وهو الشيئية المطلقة سواء أكانت بشراً أم حجراً أم أي شيء من

([1]) طوقان، فدوى: الديوان، ص ١٥٣.

([2]) انظر حسن، عباس: النحو الوافي، ص ١/٦٨٥ وما بعدها.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مخلوقات الله. وفي هذا نفي للمطلق غير المقيد وهو غايةٌ في النفي تناظر غايةً في الوحدة والتواجد واليأس.

ب-الشك في حدوث الخبر وكينونته:

ومنه قولها:

أنا والفراغ وليل وهمي، أصغي لعل صدى يمرُّ بي

علَّ شيئاً منك، همسٌ، نبأةٌ، شيئاً يمر(١).

في المثال السابق تم حذف خبر علّ، وهو جملة فعلية تقديرها "يمرُّ" بدليل وجود "يمرُّ" الواقعة في ذيل الشاهد. ولأن في الخبر تمام الفائدة، والفائدة لا تتم عند قولها: "علّ شيئاً منك، همسٌ، نبأةٌ" فإن همسٌ لا تحقق الخبرية من الناحية الدلالية، وإن حققتها من الناحية النحويّة، فالخبر لا يتم إلا بجملة تمرّ. أما موقع كل من (همسٌ، نبأةٌ) فهي أبدال، أما المبدل منه فيجوز حذفه، وإذا ما وجهنا العبارة هذا التوجيه، فإن الصواب أن الخبر المحذوف كون عام لسببين: أولهما: أن الكون العام شائع الحذف، والثاني: أن الكون العام يغنينا عن إتباع البدل مبدلاً منه مستتراً في فعل محذوف تقديره يمرُّ، لأن في ذلك شطط، وتقدير فوق تقدير لم تعهده العربيّة. أما إذا ذهبنا مذهب تقدير الخبر بكون عام، فلا مانع من أن يكون البدل من محذوف، وهذا يناظر إعراب لفظ الجلالة "الله بدلاً" من خبر لا النافية للجنس في قولنا "لا إله إلا الله".

ومن المعروف أن من أشهر معاني لعلّ الترجي والتوقع، وخبرها غير مقطوع بوقوعه بخلاف خبر "إنّ" و "أنّ"، لكن الشاعرة تسوق هذا الشاهد في سياق قصيدة لا رجاء فيها

---

(١) طوقان، فدوى: الديوان، ص ١٥١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولا توقع، والدليل من القصيدة قولها بُعيد هذا الشاهد: "لا شيء إلا وطأة ثقلت وصمت مستمر"، ولتأكيد هذا المعنى، وتأكيد الشك في الخبر ليصبح بمثابة اليقين من حيث عدم تحققه فقد حذفت الخبر؛ وأكّدت يقينها في عدم تحقق الرجاء من خلال الأبدال، وهي: الهمس والنبأة، وقبل ذلك ترجّي مرور الصدى، وهو رجع الصوت؛ ولهذا فالحذف خدم المعنى ورفع الشك إلى درجة اليقين المفضي إلى اليأس.

ج-تأكيد اتصاف اسم الناسخ بخبره، وسرعة الوصول للمعنى، ومنه قولها:

كأنك مستقتل في عراك تُصارع فيه انتظار السنين(١)

ليس ثمة حذف في هذا البيت من جهة النحو، فاسم كأن هو الضمير المتصل الكاف، وخبرها هو مستقتل، لكن خبر كأن من الناحية الدلالية ليس مستقتلاً، فمستقتل صفة وموصوفها المحذوف هو الخبر الحقيقي، فالمستقتل هو الفارس أو المحارب أو الرجل، ولكن الموصوف حُذف وأقيمت الصفة مقامه. ولما كانت كأن تفيد التشبيه فإن الأصل أن يذكر المشبه به الحقيقي تليه صفته. لكن رغبة الشاعرة في وصف حركة قلبها واضطرابه؛ إذ الكاف تعود على "القلب"، وتجسيد هذه الحركة هو الذي دفعها لحذف الموصوف لإزالة الحدود بين المشبه والمشبه به، وتأكيد التلازم بينهما من أجل الإيحاء بمعنى الاضطراب، وضمان سرعة وصول المعنى إلى ذهن السامع. وهذه الحركة المضطربة تدور في سياق الانتظار، انتظار موعد اللقاء، ونحن نعلم أن ليس ثمة ما يقلق أكثر من الترقب والانتظار المفتوح على كل الاحتمالات.

د-الاستغراق والشمول، ومنه قولها:

---

(١) طوقان، فدوى: الديوان، ص٧٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يرتج في روحي نداء، ويظل يرعد في الخفاء:

لن تهربي، إني هنا، لن تهربي، ما من مفر([1]).

يعمل الحجازيون ما النافية، بينما التميميون لا يعملونها "والذي يحسن الأخذ به في عصرنا هو الإعمال، لأنه اللغة العالية، لغة القرآن، وأكثر العرب، ولا داعي للأخذ باللغة الأخرى، وهي صحيحة أيضاً"([2]). وفي قولها : "ما من مفر" "من" زائدة، وخبر "ما" محذوف، ومعلوم أن الزيادة "تفيد التوكيد أو الشمول في مضمون الجملة كلها"([3]). ومن هنا فاسم ما مؤكّد بزيادة حرف الجر قبله، وقد حذف الخبر إمعاناً في نفيه عن المبتدأ، ولاستغراق كل مفر من قد لا يحصيه الذكر، وكأنها تقول: لا مفرَّ من ذاك النداء إلا إليه، ليصبح هذا النداء هو القدر الذي لا مفرَّ منه، وقد أكّدت الشاعرة هذا المعنى في نهاية القصيدة حيث تقول:

وحدي مع الألم الكبير، مع الزمان، مع القدر([4])، كما أكدت المعنى السابق من خلال تكرار جملة "لا مفر" ثلاث مرات في القصيدة نفسها.

هـ-استقصاء الصورة من جميع جوانبها، ومن ذلك قولها:

هي والمصباح والليل وأحلام هواها

هي تلك الذرة الحيري التي تاهت خطاها..

ذرة ضاعت فما تعرف في الكون اتجاها

هي والمصباح مصباح عتيق نصف موقد

([1]) المصدر السابق: ص ١٩٤.
([2]) حسن، عباس: النحو الوافي ص ١/٥٩٤، هامش رقم (٥).
([3]) فليح، أحمد، حروف الجر ومعانيها، المركز القومي للنشر، ط١، ٢٠٠١ ص ٨٨.
([4]) طوقان، فدوى: الديوان، ص ١٩٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

شاحب الضوء من الجوع على الليل مسهّد

هي والمصباح والليل رفيق الحائرين

حياتي يا عباس حلم مروع الأشباح

حلم أطبقت به جدران سجن، داجٍ رهيب النواحي([1]).

الجملة الشعرية الأولى في المقطع السابق بدأت بمبتدأ هو الضمير "هي" وهذا الضمير عطف عليه ثلاثة معطوفات، هي: المصباح والليل وأحلام هواها، وكان حق المبتدأ ومعطوفاته الإخبار، لتتم الفائدة في حدود السطر الشعري الأول، لكن الشاعرة عزفت عن الإخبار، واتجهت إلى التقسيم والتفريع من خلال صيغة نحويّة أثيرة لديها وهي صيغة البدل، وقد امتدت الأبدال على مساحة نصيَّة استغرقت بضع صفحات، ومثال ذلك: هي والمصباح مصباح عتيق..، هي والمصباح والليل رفيق الحائرين.. فكأن الشاعرة استغنت بالبدل عن الخبر، والبدل عنصر مهم في الإيضاح وإزالة الإبهام، وهو التابع المقصود لذاته.

ولو تتبعنا سياق أبدال المبتدأ ومعطوفاته لوجدناها أعقد من أن تشترك جميعها في خبرٍ واحد، فلكل منها حكمه الخاص به، وإن كانت جميعاً ينتظمها خيط الحيرة والقلق والضياع؛ فهي ذرة حيرى، والليل رفيق الحائرين، والمصباح مصباح عتيق، شاحب الضوء، والأحلام كوابيس وأشباح مروّعة، وهي جميعاً تعكس تناقضات الحياة والواقع. والواقع مليء بالتناقضات، فالرجال يقمعون النساء ولكنهم يقصرون عن طلب الحياة الكريمة التي أفقدهم إياها المحتل، والليل هو ذلك الواقع الذي فرضه الاحتلال، أما

([1]) المصدر السابق: ص ٢٠٦-٢٢٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المصباح فهو ذلك الأمل الذي يُبشر به المقاومون، وهو أمل يفتقر إلى القوّة التي تجعله حقيقة، ولهذا فالأحلام مقفرة وجديبة. والقصيدة لا تعكس هماً وطنياً صرفاً؛ فهي تشير إلى جانبٍ من الحياة الاجتماعية للشاعرة. ويتجلى ذلك في قولها من القصيدة نفسها:

هو: وعَرَفتِ الهوى بسجنك؟

هي: لم لا

وقد كان رحمة لحياتي، أي سجن لا يقحم الحبُّ يا عباس

أبواب سوره المغلقات(١).

ولو أن الشاعرة قامت بالإخبار لختمت الكلام، وأغلقت الباب أمام تلك الإضافات التي حققها البدل في تركيبه مع متبوعه، ولغابت عنا أجزاء كبيرة من الصورة التي تملينا منها، بشكل جعلنا نحيط بها وبخلفياتها الوجدانية. ولو أنها أغلقت الجملة الأولى بخبرها لاضطرت إلى إنشاء جمل جديدة منفصلة عن بعضها. ولكنها شاءت استغراق الصورة بتفاصيلها كلها في سياق جملة واحدة. ومن الملفت للنظر أن الشاعرة لم تخبر إلا عن ذاتها حيث قالت: هي تلك الذرّة الحيرى التي تاهت خطاها. أما باقي المعطوفات على الضمير "هي" فقد جعلتها صدوراً لجمل جديدة، كلها حُذفت أخبارها، وكأن الخبر الذي جعلته للضمير "هي" ينسحب عليها جميعاً، وهو -أي الخبر- لا يفضي إلى معرفة جيدة بالذات، فهي ذرة حيرى مشارٌ إليها باسم الإشارة "تلك" وقد تاهت خطاها، فليس في الإخبار عن الباقي ما يفيد جديداً.

ومنه كذلك قولها:

---

(١) المصدر السابق، ص ٢٢٦ – ٢٢٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أنـــا وحنينـــي البعيـــد إليـــك ورائحـــة الليـــل والـــذكريات

وأنـــشودة عبـــر مـــوج الأثيـــر تبـــارك ســـحر الهـــوى والحيـــاة

وغيبوبـــة، وانتقـــال بعيـــد وراء القفـــار وعبـــر الـــصحارى..

وكـــان اللّقـــاء الغريـــب الـــسّعيد(١).

فالمقطع والقصيدة التي اختير منـها الـشاهد يـدوران في سـياق عـامٍ مـن الـذكريات والصور المختزنة فيها، ولمـا كانـت الـذكريات أثـيرة علـى نفـسها (أي المتـذكرة)، فقـد استرسلست في استقصائها وصارت المسافة بين المبتدأ والخبر الـذي هـو اللّقـاء بعيـدة نـصّياً بسبب بعد هذا الخبر عن التحقـق في الحقيقـة، وبـسبب كونـه ماضـياً لا يعـود وذكـرى، والذكرى تكون ملاذاً حين يصبح الأمل في اللقـاء عـسيراً، لـذا فقـد أوغلـت الـشاعرة في التدثر بعالم الذكريات، وحرصت على لملمة شعثه، وإعادة اجتراره مـن جديـد؛ لأن فيـه مـا يغني عن الخبر الذي يشير حذفه من النص إلى استبعاده مـن الواقـع، فـلا عـزاء إلا بتقليـب الصور، وبث روح الحياة فيها من جديد.

و-الإيحاء بالمعنى بسبب قصور التـصريح بالمحـذوف عـن إصـابة المعنـى بدقـة، ومنه قولها:

هي: والنساء؟!

هو: عرفت النساء وليمةً لهو، أُعِدّت لإشباع جوع الجسد

كرعتُ هواهن خمراً رخيصاً، وأدمنتهن شراباً قد فسد

هي: أنت تحيا العمر في ملحمة صاخبة، أما حياتي...(٢)

---

(١) المصدر السابق: ص ١٣٩.

(٢) المصدر نفسه: ص ٢٢٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

من الواضح أن الحوار الطويل الذي دار بين الرجل والمرأة يشير إلى لهو الرجل وكثرة مغامراته النّسوية وتجاربه العاطفية التي تؤهله لمعرفة المرأة التي يريد، هذه المرأة التي لم يعثر عليها بعد، حيث يقول:

ولكن روحي ظل يحوم بعيداً، كطير أضاع ربوعه(١).

أما المرأة التي يحاورها فمعرفتها بالحب معرفة نظرية، قلبها ظامئ، ومحاصر، ممتلئ بالحزن والأسى، توّاق للانعتاق، وهي ترى في الرجل المحاور المخلّص والأمل المرجو. والحوار الذي دار بينهما هدفه التعارف. والمرأة بعد أن سمعت منه ما سمعت أرادت أن تقول شيئاً عن نفسها فقالت:

أنت تحيا العمر في ملحمةٍ صاخبة، أما حياتي...

وحين أرادت أن تحدّثه عن نفسها ركنت إلى بنية الحذف بعد "حياتي"، لأنها تذكّرت سلسلة طويلة من المنع والحِرمان والقسوة، حيث تقول:

عشت مخنوقة الروح ظمأى لندى الفجر، للشذى، للنور

الهواء الثقيل يكتم أنفاسي وقيدي يغل دفق شعوري

كلما ضقت بالظلام وبالكبت تلفتّ مثل طيرٍ مكبّل

على فجر الخلاص يلمح، لا شيء سوى الليل، ليل سجني المقفل

وإذا انشقّ باب سجني أطلّت منه عينا وحشٍ رهيب كبير(٢).

ثم تمضي الشاعرة في سرد فصول طويلة ومأساوية من حياة المرأة التي لا يشك كل من قرأ سيرة "فدوى طوقان" أنها تتحدث عن نفسها.

---

(١) المصدر السابق: والصفحة نفسها.
(٢) المصدر نفسه: ص ٢٢٤-٢٢٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وبعد هذا كله فليس ثمة كلمة في الدنيا يمكن أن تجمل كل هذه المآسي تصلح أن تكون خبراً "الحياتي" في قولها: "أما حياتي..." لذا فقد تركت ذكر الخبر، وآثرت أن يظل مكانه خالياً يُرشد إليه ما سبق من قولها: أنت تحيا العمر ملحمة صاخبة، أما حياتي..." وفي ذلك إيحاء بالضديَّة التامة بين خبر "أنت" وخبر "أنا" ولم يكن هذا الإيحاء ليتسرب إلى ذهن المتلقي لولا الحذف، فالترك هنا أبلغ من الذِّكر.

ز -التهويل وتعظيم شأن المحذوف، ومنه قولها:

يا مصر، حلم ساحر الألوان، رافق كل عمري

حلم كظل الواحة الخضراء في صحراء قفر

أن أجتلي هذا الحمى... وأضمه قلباً وعين..

واليومَ، في حلمٍ أنا، أم يقظةٍ، أم بين بين!؟(١).

في السَّطر قبل الأخير ثمة مبتدأ هو المصدر المؤول من "أن" والفعل المضارع "أجتلي" وخبره محذوف. أما قولها السابق عليه مباشرةً: "حلم كظل الواحة الخضراء في صحراء قفر"، فهو ملتبس بالخبر وليس بخبر، إنما هو بدل من حُلم الذي في السطر الأول. والحقيقة أن سبب التباس البدل بالخبر قادم من جهتين هما: جواز تقدم الخبر على المبتدأ، والبدل جاء في موقعٍ متقدم على المبتدأ حيث وقع متبوعه، والثاني أن الخبر المحذوف ليس ببعيد عن معنى الحُلم من جهة تحققه، بعد أن كان حلماً يدور في مخيلتها. فسياق القصيدة العام يشير إلى الفتاة المتكلمة التي ربما تكون الشاعرة بمصر، والأهرام والنيل، إلى درجة أنها لم تصدق أنها قد وطئت أرض مصر حقيقة، حيث تقول:

---

(١) المصدر السابق: ص ٧٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ماذا؟ أمصر أم رؤى أسطورة من ألف ليلة!؟

هي نهزة لم أدرِ كيف سخت بها الدنيا الجميلة(١).

ففرحتها بمصر كبيرة، فهي الكوّة الأولى التي انفتحت في جدار سجنها وعزلتها عن العالم، وهي أكبر من الحُلم ودَهشته، وهي أعظم من أن توصف، لذا فقد سكتت عن الكلام عندما شارفت على حدود الخبر، والموقف مفعم بالانفعال الوجداني، فالمبتدأ يوحي بذلك، فهي لم تجعل المبتدأ صريحاً، بل جعلته مؤولاً، والمؤول يشتمل على الحدث والزمن معاً، والحدث هو الزمن المستقبل انطلاقاً من الماضي، إنها الأمنية التي راودتها ذات يوم وهي ما تزال تقبع في جدران عزلتها، وهي الآن تحدث في اللحظة الراهنة، اللحظة التي داست فيا ثرى مصر.

ثانياً: حذف الخبر في سياق الاستفهام وأغراضه:

١-الإيحاء بخيبة الأمل من وقوع الخبر المأمول، ومنه قولها:

فها أنا بالدّار، ماذا؟ فراغ يمدّ ووحشة صمت كئيب

وقفل ثقيل، يعض على الباب كالوحش، أبكم لا يستجيب(٢).

هذا الشاهد من قصيدة بعنوان "قصة موعد" وتدور أحداثها حول أمل نما وترعرع في نفسها، ويغذي هذا الأمل لقاء مرتقب كانت تنتظره على أحر من الجمر، فها هي تقول:

وكان يصوّر قلبي اللقاء وما سيجيء وما سيكون!

---

(١) المصدر السابق: ص ٨٠ -٨١.
(٢) المصدر نفسه: ص ٧٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وكيف ستلقى العيون العيون

وكيف سيصرخ فيها النداء نداء الحنين... نداء السنين(١).

لكن الأقدار حالت دون هذا اللقاء، وتبخّرت أحلامها، وضاع الأمل الذي كان يضيء عتمة ليلها، وفي ذلك تقول:

فما كنت أعلم يا شاعري بأن يد القدر الجانية

تلوّح لي برؤى المستحيل

لتحكم ضربتها القاسية وتلهو بمأساتي الدّامية(٢).

وبعد أنْ فجأها يدُ القدر الجانية باغتيال الحُلم، داهمها الفراغ الموحش والصمت الكئيب، وبين يدي ذلك وقفت مذهولةً حيرى كمن يقلّب كفيه مناجياً نفسه، لا يدري ماذا يفعل وقد أُسْقِط في يديه.

أما عن مشاكلة البنيّة اللغوية لهذا المعنى ومناظرتها إياه، فقد تمثل ذلك في ضعف الصلة بين الجملتين الأولى والثانية من السَّطر الشعري الأول حيث تقول:

"فها أنا بالدّار، ماذا؟ فراغ يمدّ ووحشة صمت كئيب".

فهي في الدار، إذْ الباء تفيد الظرفيّة، والدّار هي ذلك المكان الذي كان من الممكن أن يجمعها بحبيبها، وكان من الممكن أن تتبع ذلك بقولها "وحيدة" لكنها أتبعت ذلك بالاستفهام، والاستفهام هنا يفيد الاستنكار، فما في الدّار هو الخيبة ولا شيء غيرها؛ ولأن واقع الحال الذي تراه وتحسّه أغنى عن المقال فقد حذفت الخبر؛ خبر ماذا؟ فهي تسأل سؤال من يرى رأي العين ما آلت إليه أحوالها، فقد انقلبت من الضدّ إلى الضد؛ لذا

---

(١) المصدر السابق: ص ٧٢.
(٢) المصدر نفسه: ص ٧٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أعوزتها الكلمات وضاقت بها العبارات عن تجسيد معنى الخيبة والخسران، فأغلقت العبارة؛ فالموقف أكبر من أن يوصف، ثم أتبعت ذلك بما يوحي بالخبر المحذوف حيث تقول: "فراغٌ... ووحشة.. وقفل ثقيل.. إلخ".

وللقارئ أيضاً أن يضع ما شاء من كلمات تجسِّد معنى الضيق والوحدة. وفي يقيني أن الحذف قد أوحى بما أوحى من معانٍ لا يُفضي إليها البيان.

٢-الدهشة والذهول، ومن ذلك قولها:

ماذا؟ هنا الدنيا الخلوب تثير أهواءَ القلوب...

ماذا؟ هنا نار الحياة توّج صارخة اللهيب..

ماذا؟ أمصر أم رؤى أسطورةٍ من ألف ليلة!؟([1]).

مما لا شك فيه أن السياق العام لهذا المقطع في ضوء القصيدة يكشف عن افتتان الشاعرة بمصر، فقد باحت بذلك، وعبَّرت مراراً عن شوقها لمصر ونيلها وأرضها وناسها، وظلت مصر على الدوام بالنسبة لها حلماً "أبقورياً" رائعاً، فقد رأت في مصر الأمل المنشود والظهير القوي، وفي أحد أبنائها المناضلين على ثرى فلسطين فارس أحلامها، ولما وجدت نفسها تطأ أرض مصر، وتجتليها وتطوف أرجاءها مُلئت دهشة، وذهلت من فرط إعجابها بما رأت من مظاهر الصخب والحياة، وفي مخيلتها ما تركته وراء ظهرها من قمع وكبت، فضلاً عن قمع الاحتلال وقسوته.

وفي هذه الأثناء، فإن ما رأته لا يحاط به للوهلة الأولى، ومن ثم، فإنّ الدهشة المتجسِّدة في السؤال هي سيدة الموقف، والأمر شبيه بمن يعثر على كنز بينما هو يبحث

([1]) المصدر السابق، ص ٨٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في التراب عابثاً، فيصيح من فرط دهشته: ماذا؟ والعرف اللغوي الشائع أن الخبر يذكر في السؤال، ثم يحذف في الجواب، أما حذفه من السؤال فمرده الدهشة والذهول، ومعروف أن الحزن الشديد والفرح الشديد قد يُذهلان المرء ويصرفانه عن قصده.

وقد بدت الدهشة وتجلى الذهول كأكثر ما يكون في السطر الأخير من المقطع الشعري، ودليلي على ذلك النص نفسه؛ فكلمة "مصر" علم مؤنث ثلاثي ساكن الوسط، وفي هذا النوع من الأعلام يجوز الصرف وعدمه، ولكن شريطة أن يكون هذا النوع من الأسماء غير منقول من المذكر للمؤنث، أما إذا كان منقولاً من المذكر للمؤنث ولم يكن أعجمياً فيجب منعه من الصرف([1])، ومصر كما هو معروف منقول من المذكر للمؤنث وكلمة "مصر" في المعجم تدل على مذكر في أصل الوضع. وهذا هو الأصل العام الذي يراعى تطبيقه في الاستعمال. مع ملاحظة أن بجانبه أصلاً آخر يصح تطبيقه أيضاً -إن لم يوجد مانع، وهو خاص بأسماء الأرضين والقبائل والأحياء... فيصح في كل ما سبق الصرف.. كما يصح منع الصرف"([2]) ولما كان الأمر كذلك فإن الأصل في كلمة مصر هو المنع من الصرف، أما وقد صُرفت فإنها على الأغلب ليست علماً على ذلك البلد الذي نعرفه بل هي خبرٌ له وهو محذوف، بمعنى أنها أريد بها التذكير تأويلاً، فتصير الجملة بعد تقدير المحذوف أمِصرَ مصرٌ أم رؤى أسطورة من ألف ليلة، بمعنى أمِصْرَ بلدٌ وأرض حقيقية في كوكبنا أم رؤى أسطورة.." ولعمري إن في هذا منتهى الذهول وغاية الدهشة.

أما إذا كانت الشاعرة قد حملت إجازة الصرف على اعتبار أسماء الأرضين والأحياء مما

([1]) انظر حسن، عباس: النحو الوافي، ص ٤/٢٣٨.
([2]) المرجع نفسه: ص ٤/٣٣٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يجوز فيه الصرف والمنع مطلقاً سواء أنقلت عن مذكر لمؤنث أم لم تنقل فإن الخبر المحذوف ظرف مكاني تقديره "هنا" والنتيجة واحدة، هي حذف الخبر للأسباب التي تقدّمت.

ثالثاً: حذف الفاعل وأغراضه

من المعروف أن رتبة الفاعل من الرتب المحفوظة المتميزة عن غيرها من المرفوعات من حيث عدم جواز التقديم فيها، وقد طالعنا رأي ابن جني في هذه المسألة عن دراسة تقديم الفاعل. والفاعل أيضاً لا بدّ أن يكون حاضراً في النص ظاهراً أو ضميراً منفصلاً أو متصلاً أو مستتراً، وقد تحفّظ النحاة إزاء حذفه كما تحفظوا إزاء تقديمه، لكن ابن جني يبدي مرونة أكثر إزاء حذف الفاعل، فقد أورد عدداً من الأمثلة على حذف الفاعل استناداً إلى أن الكلام إنما يصلحه أو يفسده معناه([1]).

وبعيداً عن تحكم النظرية النحويّة في القاعدة المعياريّة فإن صيغة المبني للمجهول هي صيغة شاهدة على اختفاء الفاعل من النص، ومن بين أسباب هذا الاختفاء والغياب الجهل بالفاعل، الأمر الذي يجعله غائباً عن القصد والدلالة، فضلاً عن غيابه من المقال؛ لذا فسادرس صيغة المبني للمجهول بوصفها صيغة يحذف فيها الفاعل. وأود أن أشير إلى أن هناك حالات يحذف فيها الفاعل لأسباب صرفية، لن أتطرق إليها؛ فلا فائدة دلالية ترتجى من ورائها.

([1]) ابن جني، أبو الفتح، الخصائص، ص ٢/٤٤٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أغراض حذف الفاعل:

١-الإيحاء بطبيعة الحالة الوجدانية، ومنه قولها:

الفأس في الرأس بذا قضى الملك

فلا تجذفوا، هو الذي قضى، ولن يصيبكم إلا الذي قضاه

فاستمسكوا بالصبر والإيمان واحمدوا...

فلا سواه، لا سواه على مكاره الزمان والحياه

يُعنى له ويُسْجَدُ(١).

هذا المقطع الشعري من قصيدة بعنوان "أمام الباب المغلق"، والشاعرة منذ مطلعه تعلن وقوع البلاء، وهي تسنده إلى مشيئة الله، ولكنها تتحاشى ذكر لفظ الجلالة؛ مستعيضةً عنه بلفظ "الملك"، وفي هذا اللفظ ما فيه من معاني السُّلطة والقوَّة. ثم **لا تلبث أن تدعو للاستمساك بالصبر والإيمان وتحذف، لفظ الجلالة المفعول به من قولها وأحمدوا...** والأصل واحمدوا الملك أو واحمدوه. لكنها تقصر الفعل على الفاعل إيذاناً بمعنى جديد، ثم تمضي لحذف الفاعل في قولها: يُعنى له ويُسجدُ، وهي جزء ممن يعنون ويسجدون، وكأنما أَنِفَتْ من هذا كله ويظل هذا المعنى غير مستساغٍ حتى تقول: "ليسقط الملك"، وتظل لفظة "الملك" منفتحة على تأويلات عديدة، لكن جميع هذه التأويلات تتراجع حين تقول:

لكن رحابك مغلقة في وجهي غارقة في الصمت

يا رب البيت(٢)

وقبل ذلك تقول:

---

(١) طوقان، فدوى: الديوان، ص ٣٣٥ – ٣٣٦.
(٢) المصدر نفسه: ص ٣٤١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بالحب سألتك، حبي ذاك الساذج، حبي ذاك النضر

أيام يقيني مصباح دري يتوهج في الصدر

لا أسأل، لا أتساءل، لا تطعن حبي سكين الشك(١).

ومن هنا، فإن الحقيقة الواضحة من توالي الحذف حيث يكون المحذوف لفظ الجلالة، تفسِّر بناء الفعل للمجهول؛ فلمّا كان الفاعل يضم أفراداً كثيرين وكانت هي أحد أفراده، المسكونين بالشكوك والأسئلة، ويقينها لم يعد ذلك المصباح الدري المتوهج أيام كانت طفلةً صغيرة لم يطعن سكين الشَّك ذيّاك الحب على حد تعبيرها، فقد أنفت أن تعنو وتسجد ضمن جموع الناس الذين عنت رقابهم وسجدت جباههم لله الملك الأوحد، وذلك بفعل الشك الذي يقطع يقينها، وهي تبرر تقطع اليقين بانغلاق رحاب الله أمام ضراعاتها، وتوالي الضربات القاصمة بين يدي شكواها لله، النائي عنها المتعالي فوق عذاباتها عل حد تعبيرها. ولما أنفت أن تعنو لله وتسجد لم تصرح بذلك لحساسية الموقف الديني، ولكنها بحثت عن صيغة لغويّة تناظر هذا الصراع الوجداني والاضطراب النفسي، فلم تجد أفضل من الغياب عن الفعل حين يكون عبادة مفروضة كالسجود والخضوع لله عز وجل.

٢-الإيحاء بكثرة الفاعلين، ومن ذلك قولها:

لُعِنْتَ سواي أمامك تعنو وتخرسها غضبات الطغاة

ولكنّ مثلي ستبقى برغمك بنت الطبيعة بنت الحياة(٢)

---

(١) المصدر السابق: ص ٣٣٩.

(٢) المصدر نفسه: ص ٩٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قبل التعليق على موطن الحذف، وبيان غرضه، لا بد من الإشارة إلى أنّ التّاء في لعنتَ تعود على السجن الذي بنته يد الظلم وشيدته لوأد البريئات أمثال المتكلمة، فالضمير العائد على المتكلم/ المرأة هو الفاعل الشعري والصوت الأبرز في القصيدة، ونظراً لفظاعة هذا السجن وسطوته على أحلامها، فإنها تمقته، وتكيل له اللّعنات، وهذا السجن هو سجن اجتماعي على الأغلب، لأن فدوى في ديوانها الأول لم تكن قد دخلت مرحلة شعر المقاومة بعد؛ لذا فهو سجن ضد الفطرة البشرية التي أسسها الله على الكرامة والمساواة بين خلق الله رجالاً ونساء، وبما أن هذا السّجن الاجتماعي خاص بالنّساء دون الرجال، فهو ضد الطبيعة الإنسانية، فالمرأة إنسان، لهذا فهي تلعنه باسم كل النّساء، وكل من يكرهون الظلم من الرجال، ومن أجل هذا فقد جعلت فعل اللعن مبنياً للمجهول للإيحاء بكثرة الفاعلين وتعددهم، لأن قضية المرأة في النصف الأول من القرن المنصرم في المجتمع العربي كانت مغيبة، وهي تريدها قضية عامة، وتريد لفت انتباه المجتمع إليها، وإثارة اهتمامه بها، لذا فقد بنت الفعل للمجهول لتوحي بطبيعة السجن من جهة، وبكثرة الفاعلين الرافضين التمييز ضد المرأة من جهة أخرى. وبمعنى آخر فهي لا تريد لفعل اللّعن أن يكون محدوداً بفاعل معين، إنها لعنة الله والناس أجمعين، كما أن البناء للمجهول في فعل اللّعن حوله من لعن عادي يمثل موقفاً فردياً وطبيعياً من سجين يلعن سجنه، إلى ما يشبه الحكم الطبيعي باللعن، إنها لعنة طبيعية ملتصقة بالسجن، لأنه سجن غير شرعي.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٥-إطلاق الفاعل، ومنه قولها:

أفيقي، كفاك، لقد طال مسراك، عطشى وراء سراب الرِّمال([1]).

هذا التركيب من الناحية النحوية لا يتضمن حذفاً للفاعل، لكنه من جهة الدلالة يحتمل ذلك، فالفعل "كفى" فعل ماضٍ بمعنى وفّى وأغنى: (أي حصل به الاستغناء)، وهو يحتمل ضميراً مستترٍ، والضمير يحتاج إلى مرجع، وبعد البحث في النص لم أعثر على ذلك المرجه البتة. وغياب مرجع الضمير الذي هو الفاعل يعادل حذف الفاعل من جهة الدلالة، وإن كان الفعل رافعاً لضمير مستتراً فيه، ومع أنه يجوز من الناحية النحوية بالنسبة للضمير أن يسبقه لفظ ليس مرجعاً له "يكون متقدماً بلفظه ضمناً، لا صراحة، ويتحقق ذلك بوجود لفظ آخر يتضمن معنى المرجع ويرشد إليه.. أو أن يسبقه لفظ ليس مرجعاً بنفسه، ولكنه نظير المرجع (أي مثيله وشريكه فيما يدور بشأن الكلام).. أو يسبقه شيء معنوي (أي: شيء غير لفظي) يدل عليه... قد فُهم من الحالة المحيطة بك، المناسبة لكلامك، وهذه الحالة التي تدل على المرجع من غير ألفاظ تسمى "القرينة المعنويّة" أو "المقام"([2]).

وبناء على ما سبق فإن عدم وجود مرجع يعود عليه الضمير المستتر يعادل الحذف، ولعل عدم وجود مرجع ذلك الضمير المستتر في "كفى" يفيد إطلاق الفاعل وعدم تحديده. وهذا الإطلاق يخدم المعنى من جهة أن السياق العام للقصيدة والفكرة المحورية فيها تتمحور حول المخاطبة التي ربما تشير إلى الشاعرة في الواقع والحياة، وبرمها بهما، وذهولها عنهما، واستتارها بالصمت، والحقيقة أن الشاعرة كان من الممكن أن تحدد سبباً بعينه، ولكن أسبابها أكثر من أن تحصى، فمنها ما هو اجتماعي، ومنها ما هو عاطفي، ومنها ما

([1]) طوقان، فدوى: الديوان، ص ٢٨.
([2]) حسن، عباس: النحو الوافي، ص ٢٥٧ – ٢٥٨ /١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

هو نفسي، ومنها ما يتعلق بالوضع العام الذي كان سائداً في فلسطين آنذاك، ولكنها تزجر نفسها للكفِّ عن المضيء في طريق لا يوصل، تاركة كل الأسباب المفضية إلى ما آل إليه وضعها غائبةً مبهمة في بطن مرجع ذلك الضمير الغائب.

٦-الإيحاء بحتمية الفعل واستنفاد كل فاعل، ومنه قولها:

ليهدموا، ليحرقوا، فمن شقائنا

من حزننا الكبير، من لزوجة الدماء في جدراننا

من اختلاج الموت والحياة

ستُبعث الحياة فيك من جديد(١).

إنّ مرجع الضمير (واو الجماعة) -وكنت قد أشرت إليه سابقاً- هو عصابة المحتلين، كما أن مرجع الضمير الكاف في "فيك" هو الوطن المخاطب في بداية القصيدة حيث تقول الشاعرة: "يا وطني الحبيب". أما بعد، فإنّ الفعل "ستبعث" قد حذف فاعله لمّا بني للمجهول، والفاعل في حقيقة الأمر ليس مجهولاً، فهو من الناحية الدلالية يكافئ الضمير المتصل المضاف إلى "شقائنا"، و "حزننا"، و "جدراننا" إنه باختصار يشير إلى أبناء وطن الشاعرة وبني جلدتها عامةً. وقد لاحظت كثرة الأفعال التي تحض الجناة على المضيء في طغيانهم المتمثل بالقتل والهدم والحرق.. إشارة إلى رغبةٍ أكيدة في التضحية بالغالي والرخيص، ومما لا شك فيه أن هذه التضحيات الجسام إنما تقدَّم قرباناً لله وحباً للوطن. والشاعرة على يقين تام أن هذه التضحيات ستسفر عن نتيجة هي الظفر والنصر وتحرير الوطن.

---

(١) طوقان، فدوى: الديوان، ص ٣٧٧ - ٣٧٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولما كان تحرير الأوطان من عدو لا يرعوي إلى الحق بسهولة، ولا يتخلى عما في يديه دون ضرباتٍ موجعة، سيكون ثمنها -بالتأكيد- الكثير من الدِّماء والممتلكات والدموع والشقاء والحزن وغير ذلك. ولما كان الأمر كذلك، فقد أغفلت الشاعرة ذكر الفاعل الذي أسند إليه الفعل وهو "ستُبعث" الذي معناه إعادة الحياة من خلال التحرير، تحرير الوطن -وذلك إيحاءً منها بحتمية تمام الفعل حتى لو تطلب الأمر استنفاد كل فاعل، وإراقة آخر قطرة دم على ثرى الوطن، وذلك أمر لا يتّسع له مبنى لغوي إلا مبنى محذوف تقدّره همة الشعب المناضل.

رابعاً: حذف الموصوف.

من المعروف أن الموصوف قد يكون مبتدأً، وقد يكون خبراً، وقد يكون اسماً لأحد النواسخ أو خبراً، والموصوف المحذوف لا يترك فراغاً نحوياً، لأن الصفة تحل محلّه مباشرة، لذا فهو حذف ليس على نية الذكر، وهذا النوع من الحذف عابرٌ للأبواب النحوية كما أشرت قبل قليل، وذلك لتعدد صيغ الموصوف نحوياً.

والغرض من الوصف -كما هو معروف- إيضاح المتبوع "إن كان المتبوع معرفة، وتخصيصه إن كان نكرة.. أو توكيده"(١). ولما كان المعنى لا يتم بوجود الموصوف وحده دون الصِّفة، فإن عدم وجود الموصوف في التركيب وحذفه قد عُدَّ من القبح وفي ذلك يقول ابن جني: "ومما يؤكد عندك ضعف حذف الموصوف وإقامة الصفة مقامه أنك تجد من الصفات ما لا يمكن حذف موصوفه. وذلك أن تكون الصفة جملة، نحو مررت برجل

(١) حسن، عباس: النحو الوافي، ص ٤٣٧ – ٣/٤٣٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قام أخوه، ولقيت غلاماً وجهه حسن لم يحسن".. هذا فضلاً عن أن مقام الوصف "من مقامات الإسهاب والإطناب لا من مظان الإيجاز والاختصار، وإذا كان كذلك لم يلق الحذف به ولا تخفيف اللفظ منه"([1]).

ومن الجدير بالذكر أن تقدير الموصوف المحذوف من التركيب اللغوي ليس بالأمر الهين؛ لأنه يعتمد على الذائقة الفنيّة القادرة على اكتشاف الفجوات في التركيب وتحديد موقعها. وغالباً ما تكون الصفة سادة مسد الموصوف، وذلك لشهرة الموصوف بها، وشيوعها بين الناس، الأمر الذي يجعل التفريق بين الصفة والموصوف يخضع لكثير من الجدل، ومن أمثلة ذلك أسماء الله الحسنى التي تحمل صفات الله إضافة إلى كونها أسماءً، ومن ذلك أيضاً أسماء السيف، كالعضب وغيره. وثمة أسباب أخرى منها: "أن يكون الوصف جملة، فإذا حَذَفت الموصوف باشَرْت بالجملة، وثمة جمل تقع أعلاماً، ومن هنا يختلط الموصوف بالصفة"([2]).

وعلى الرغم من كل ذلك فقد رصدت بعض الشواهد التي حُذف منها الموصوف، وقامت الصفة مقامه لتؤدي في كل حالة معنى يخدم أغراض الشاعرة، ومن هذه الأغراض ما هو آت:

١-تعظيم المحذوف وصيانته عن الذكر، ومن ذلك قولها:

لعنت، سواي أمامكَ تعنو وتخرسها غضبات الطُّغاة.

ولكنّ مثلي ستبقى برغمكِ بنت الطبيعة، بنت الحياة([3])

([1]) ابن جني، أبو الفتح: الخصائص، ص ٢/٣٦٨.
([2]) انظر ابن جني، الخصائص ص ٢/٣٦٨.
([3]) طوقان، فدوى: الديوان، ص ٩٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لقد حذف الموصوف الذي صفته "سواي" في سياق يتصف بالذّلة والمسكنة التي يتصف بها السجين عادة أمام جلاديه، والشاعرة تخاطب جدران السجن وتلعنها، وهي ترفض الخضوع والاستكانة، وترفض كذلك أن تخرس أمام غضبات الطغاة، وكان من الممكن أن تستخدم صيغة النفي فتقول: لن أعنو ولن أخرس أمام غضبات الطغاة، أما وقد استعملت صيغة الإثبات، فقد نزهت نفسها عن الذّكر من خلال حذف الموصوف وهو "امرأة"، أو ما رادفها، مقيمة مكانها الصفة "سوى" مضافةً إلى ياء المتكلم، وهي تعني الغيريّة، وضمناً نفي الخضوع عن الذّات، لتستغرق بذلك كل سجناء غيرها، محتفظة بالفرادة لنفسها. وسوى، كما هو معروف، تكون اسماً يضاف إليه ما بعده في أسلوب الاستثناء، وتعرب إعراب الاسم المستثنى بإلاّ، إلا أنها تغادر هذا الموقع الإعرابي لتشغل موقع الظرفية([1]). كما تكون بالإضافة لذلك صفة، وفي حال جاءت بعد فعلٍ حُذف فاعله لم تجز إلا فاعلاً، لأن الفاعل لا يحذف في الرأي الأرجح إلا في مواطن محددة، وهي تصلح صفةً إن كانت بعد فعل استوفى فاعله مضمراً إن لم يكن ظاهراً([2]).

أما السطر الثاني من المقطع الشعري السابق، فقد تضمن حذفاً، ولكن الحذف جاء في سياق آخر، فالجملة الثانية معطوفة على الأولى وهي تتضمن استدراكاً عليها، والسياق الجديد هو سياق الحياة الكريمة، المُغاير لسياق الخنوع والاستسلام، المناقض للطبيعة البشريّة الحُرّة؛ ولهذا وجدنا لفظ المغايرة يتوارى لصالح لفظ المماثلة المتجسّد في "مثلي" فمثلها بنت الحياة، وبنت الطبيعة، والأصل أنها تتحدث عن نفسها، وكان من الممكن أن تقول: "ولكنني سأبقى برغمك... إلخ" غير أن "مثلي" هنا توحي بتقليل مثيلاتها اللواتي لا

([1]) انظر حسن، عباس: النحو الوافي ص ٢/٣٤٦ وابن جني، الخصائص ص ٢/٣٧٠.
([2]) ابن جني، أبو الفتح: الخصائص، ص ٢/٣٧٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يرضخن ولا يحنين جباههن، وفي ذلك تعظيم لذاتها وتفخيم لها، وكلمة مثل تدل أحياناً على الكثرة، كما في قول امرئ القيس.

فمثلك حُبلى قد طرقت ومرضع فألهيتها عن ذي تمائم مُحوِلِ

لكن السياق مختلف في الحالتين، وقد تأدى المعنى المراد في كل منهما على أتم وجه، ومنه أيضاً قولها:

تحبني؟ تاريخها عندي قديم، قبلك من سنين، من سنين

نشدتها، بحثت عنها في طفولتي، نشدتها إذْ كنت طفلة حزينة(١)، ففي هذا الشاهد تم حذف الموصوف في السطر الأول وتقديره بـ "كلمة"، ولأن الشاعرة ترى الحب أكبر وأعظم من كونه كلمة يتلفظ بها، سمعتها كثيراً ولم تعبأ بها، فالحب بالنسبة لها شيء ثمين لا يقدر قيمته إلا من يدرك معناه، ولأنه كذلك، فقد حذفت الموصوف الخبر، وذهبت تبحث في تاريخ هذه الكلمة الطويل الذي أحالها إلى أيام طفولتها حين كانت عطشى لذلك الحب، فعكفت على أشعار العذريِّين الذين ماتوا في سبيل هذه الكلمة. ومن هناك دخلت هذه الكلمة قاموسها برحمها العُذري المحرق، المفضي إلى الفداء والموت في سبيل المحبوب. فالحب أكبر من كلمة يبتغي من ورائها اصطياد الجسد والفوز بلذة عابرة رخيصة، فليس هو ما تطلبه؛ لذا فقد ظلّت تقرأ هذه الكلمة كلما طرقت أسماعها من عابثٍ يريد تزجية الوقت.

ومنه أيضاً قولها:

وفي وحشة الليل، ليل المواجع ليل المواجد، ليل الهموم

---

(١) طوقان، فدوى: الديوان، ص ٣٤٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وللـــريح ولولـــة فـــي الـــشعاب وللرعـــد جلجلـــة فـــي الغيـــوم

بـــدا جبـــل النـــارِ تـــرب الخلـــود لـــه روعـــة الأزلـــي القـــديم

كـــأن ذراه رَفَعـــن هنـــاك علـــى الأفـــق، متكـــأ للنجـــوم([1])

في هذه المقطوعة الشعرية تتذكر الشاعرة بعض صور النكبة، بما فيها من قسوة وتشريد وضياع، ثم يلوح لها من بين ذلك كله، "جبل النار" بشموخه وعليائه فيصير في نفسها رمزاً للخلود وتربّاً له، فلا يهزهُ عهد من عهود الهوان سيمضي، وسيظل الجبل شامخاً على مرّ العصور. وفي سياق وصف الجبل يحذف الموصوف المشبه به الذي يجسّد صفة الجبل في الوقت نفسه بوصف الموصوف المحذوف مشبهاً به. وفي سياق وصف الجبل تنحسر كل الأشياء وتتراجع أمام عظمته في نفس الشاعرة، لذا تعمد إلى حذف الموصوف وإبقاء صفته "الأزلي" لتقوم مقامه، والأزلي القديم صفة تتخذ طابع القداسة، وليس ثمة موصوف يمكن أن يطاهيها في تجسيد عظمة الجبل، و "الأزلي القديم" توحي بما توحيه من معاني الروعة والعظمة التي قد تتصل بالخالق بسبب من الأسباب.

وفي البيت الأخير يأتي الحذف على خبر "كأن" الذي جيء به لتشبيه "ذرى الجبل" في علّوها وارتفاعها، ذلك العلو الذي يحاكي النجوم، ولأن الجبل أرفع قامة من أي شيء مرتفع يخطر على البال وهو "النجوم" على سبيل المثال، فقد أعرضت عن التعبير المباشر الذي يسمي الأشياء بمسمياتها من مثل: "كأن ذراه متكأ للنجوم" إلى تعبير آخر يجعل ذراه أرفع من النجوم، فهي التي رفعت النجوم وأعدّت لها متكأً في القبة السّماوية، وفي هذا

([1]) المصدر السابق، ص ١١٣ -١١٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التعبير من الرمزية ما فيه، فجبل النَّار رفع فوق قامته متكـأ للنجـوم الـذين ضـحوا بـدمائهم حتى صعدوا إلى العلى، وأولئك وضعهم ربهم في عليين، ومن هنا تـبرز مكانـة الجبـل وقيمتـه الحقيقية، نابعة من قيمة أولئك الذين أنجبهم واحتضنهم يوماً ما، فداسـوا بعلـو همهـم الخطـر، وصعدوا مع الصاعدين إلى ربهم.

٢-التوحيد بين المشبه والمشبه به، ومنه قولها:

كـأن مـن الأرض مـن أرضـه تـصاعد يـدعوه صـوت شـرود

يجلجـل فـي قلـب أعماقـه ويجذبـه مـا وراء الحـدود(١)

بعد البحث في القصيدة التي منها هذا الشاهد لم أعثر علـى مـا يمكـن أن يكـون مرجعـاً لضمير يكون اسماً لـ "كأن"، وخلُصتُ للحظة أن اسم كأن ضمير مستتر يعـود علـى متـأخر لفظاً ورتبة هو "صوت" على اعتبار ذلك مـن ضـرورات الـشعر، لكـني وجـدت سـياق القصيدة كلها يدور حول "المشرَّد" الذي نزح عـن أرضـه، دون ذكـر لهـذا المـشرد أو مـا يرادفه، فالقصيدة تشير إلى مرجعٍ محذوف، تقول الشاعرة منذ مطلع القصيدة:

تمثـل أرضـاً نمتـه وغذّتـه مـن صـدرها الثَّـر شـيخاً وطفـلاً

وكـم نبـضت تحـت كفيـه قلبـاً سـخياً وفاضـت عطـاءً وبـذلا

تمثـل وهـو يلـوب انتفـاض ثراهـا إذا مـا الربيـع أهـلاّ

ولاح لـه شـجر البرتقـال وهـو يـرف عبيـراً وظـلاّ

وهاجت به فكـرة كالعواصـف لا تـستقر تواكب تلك الطيوف تساير تلـك الـصور

(١) المصدر السابق، ص ١٢٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أتُغْصَبُ أرضي، أيسلب حقي، وأبقى هنا حلف التشرد وأصحب ذلة عاري هنا(١).

وهكذا حتى نهاية القصيدة، فكل الدلائل والقرائن الحالية والمقالية تشير إلى المشرّد، دون أن تذكره. ولهذا فإن معنى الشاهد يمكن أن يستقيم على الوجه الآتي:

كأن المشرَّد من الأرض، من أرضه، تصاعد يدعوه صوت شرود... ومما يؤكد هذا أن شبه الجملة (من الأرض) لا تقع في الأغلب فاعلاً، كما لا تقع مبتدأ، وهي تقع مفعولاً به، ونائباً عن الفاعل كقوله تعالى على الترتيب "كلوا مما رزقناكم"، و "لتحسبوه من الكتاب" وقوله: ﴿وجيء بهم﴾، أما مجيؤها فاعلاً ففيه خلاف. ومن ذلك قوله تعالى: ﴿ثم بدا لهم ليَسْجننه﴾ وقول القائل: وظهر لي أقام زيد(٢).

ولهذا فإن فهم المعنى على حذف اسم كأنّ هو الصواب، أما فاعل الفعل الأول "تصاعد" فمتنازع عليه بين هذا الفعل وبين الفعل "يدعوه"، ومن ثم فإن أحد الفعلين يرفع ضمير الاسم "صوت" والآخر يرفع الاسم نفسه، أما شبه الجملة "من الأرض" فمتعلق بالفعل الناقص "كأن" تابع لاسمها المحذوف، ومن أرضه بدل من "من الأرض"، والجملة الفعلية تصاعد، خبر كأن مبني في محل رفع.

أما عن الغرض من تغييب اسم كأن من النّص فهو للإيحاء بأنّ اسمها هو "من الأرض" شبه الجملة، لأن اسمها الفعلي ذات من ذوات تلك الأرض، وفرد من أفرادها، وهذا الفرد هو اللاجئ البعيد عن أرضه؛ لذا فإنّ الشاعرة حتى تقوي صلة الربط بين ذلك

---

(١) المصدر السابق، ١٢٠-٢١.

(٢) انظر قباوة، فخر الدين، إعراب الجمل وأشباه الجمل، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٩٨١، ص ٣٣٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المشرَّد وبين أرضه فقد عززته بحذف اسم كأن، ولأن "كأنّ" تفيد التشبيه فقد أوحى حذف اسمها بأن "من الأرض" يتصاعد صوت شرود، وفي ذلك تجسيد لنداء الأرض، وذلك للتوحيد بين "من الأرض" أي "بعضها" وبين المشرّد، وذلك لتجسيد الحنين والشوق والرباط الجامع بين الأرض وأبنائها الذين هجروها عنوة.

٣-البيان بعد الإبهام ومنه قولها:

ما زلت والدّرب بعد طويل، أبحث في المجهول عبر الزمان

عن ضائع أبحث، عن سر ظننته أنأى من المستحيل(١).

يكمن حذف الموصوف المجرور في الشّطر الشعري الثاني، فضائع صفة، والضائع الحقيقي هو الموصوف، ويظل هذا الموصوف متلبساً بالخفاء حتى بعد الإفصاح عنه، حيث تقول: أبحث عن سرٍ ظننته أنأى من المستحيل، ثم تتوالى مقاطع شعريّة طويلة حتى تبيّن حقيقة هذا الضائع السر حيث تقول:

"وجه أليف ومكان غريب، تفتحت روحي في فيئه، وثلج قلبي ذاب في دفئه"(٢).

لقيته لا حُلماً، إنما حقيقة ساطعة باهرة(٣).

ويمضي هذا الضائع الذي تبدّى سرّاً، ثم صار وجهاً أليفاً حبيباً في الانكشاف، ففي نهاية القصيدة تقول:

لقيت سري الضّائع المبهما

لقيت سري بغتة

---

(١) طوقان، فدوى: الديوان، ص ١٧٧.
(٢) المصدر نفسه: ص ١٧٨.
(٣) المصدر نفسه: ص ١٧٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ظننته أناى من المستحيل(١)

ونلاحظ أن حذف الموصوف ثم تكشفه شيئاً فشيئاً، قد وضع أمامنا مبهماً ينكشف على مراحل، وكل مرحلة تشوّقنا للتي تليها، فمن محذوف لا ندري كنهه، إلى سرٍ كان نانياً، إلى وجه أليف تحاكي طلعته الحُلْم، إلى كون ذلك الوجه حقيقة ساطعة لذي عينين، ففي كل مرحلة تنفكّ عقدة من عقد ذلك الشيء المبهم الذي كانت تبحث عنه الشاعرة، حتى ينكشف أخيراً في نهاية القصيدة، ولعل التدرج في الإيضاح بعد الإبهام، كان مقصوداً من أجل إقناع المتلقي بأن ذلك النّائي المستحيل، الذي هو الحبيب الوفي قد صار موجوداً وجوداً فعلياً وحقيقياً، وهي التي كانت تظنه مستحيلاً كالغول والعنقاء، أجل إنه الحبيب الوفي الذي أنفقت المتكلّمة عمرها في البحث عنه.

خامساً: حذف المفعول به:

مرّ بنا قبل قليل أن الأركان (العُمد) تحذف من الجملة، وقد تحدثت عن حذف المبتدأ والخبر والفاعل، وإذا كان الحذف جائزاً هناك، فهو -بالتأكيد- جائز في الفضلات. وابن هشام عندما يذكر شروط الحذف، ومنها: وجود دليل حالي أو مقالي، ثم يخص بذلك حذف الجملة أو أحد ركنيها نحو قوله تعالى: ﴿ فَقَالُوا سَلَامًا قَالَ سَلَامٌ قَوْمٌ مُنكَرُونَ ﴾(٢) أي سلام عليكم أنتم قوم مُنكرون، فحذف خبر الأولى ومبتدأ الثانية.. أما إذا كان المحذوف فضله فلا يشترط لحذفه وجدان الدليل، ولكن يشترط أن لا يكون في حذفه

---

(١) المصدر السابق: ص ١٨٠.

(٢) سورة الذاريات، الآية ٢٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ضرر معنوي كما في قولك "ما ضَرَبتُ إلا زيداً" أو صناعي كما في قولك "زيداً ضربته"(١)، وقول ابن هشام السابق إنما يدُلّ على هوان شأن الفضلة، ومنها المفعول به، من جهة حذفها بدليل وبغير دليل إذا كان المعنى لا يتضرر من حذفها. والحقيقة التي يمكن الركون إليها أن الدليل مطلوب لصحة الحذف سواء أكان ذلك في الفضلة أو العمدة. لكن حذف الفضلات أيسر وأوسع انتشاراً، وذلك لأن حذفها لا يضر بالمعنى ضرر حذف الركن، وهو المسند أو المسند إليه؛ لهذا فقد عرف النحاة والبلاغيون مواقع يكون فيها حذف المفعول به شبه مطرد، ومن ذلك حذفه بعد فعل المشيئة "فمفعول المشيئة لا يذكر إلا إن كان عظيماً أو غريباً"(٢)، كما يكثر حذف المفعول به "بعد لو شئت" نحو: ﴿فَلَوْ شَاء لَهَدَاكُمْ أَجْمَعِينَ﴾(٣)، أي فلو شاء هدايتكم، وبعد نفي العِلْم ونحوه، نحو قوله تعالى: ﴿ أَلا إِنَّهُمْ هُمُ السُّفَهَاء وَلَـكِن لاَّ يَعْلَمُونَ ﴾.(٤) ومعلوم أن ثمة مواقع لا يكون فيها شيء من البلاغة إلا بحذف المفعول، ومن ذلك النوع من الحذف الذي سماه النحاة الحذف لا على نية الذكر مقابل الحذف على نية الذكر، فالشاهي قوامة "أن يجعل بعد الحذف نسياً منسياً؛ كأن فعله من جنس الأفعال غير المتعدية، كما يُنسى الفاعل عند بناء الفعل للمفعول به.. ومنه قولهم: فلان يعطي ويمنع، ويصل ويقطع، وهذا هو الحذف اقتصاراً(٥). ولا أريد الإطالة في أنواع الحذف وأمثلته فقد سبق أن أشرت إليها، كما أن

---

(١) ابن هشام: مغني اللبيب، ص ٦٩٢ – ٢/٦٩٣.
(٢) الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، ص ١٢٧.
(٣) سورة الأنعام، الآية ١٤٩.
(٤) ابن هشام: مغني اللبيب، ص ٧٢٧ – ٧٢٨. (سورة البقرة، الآية ١٣).
(٥) الزمخشري، المفصل في علم العربيّة ط٢، بيروت، دار الجيل (د.ت) ص ٥٣ – ٥٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إليها، كما أن النحاة قد كفوني مؤونة ذلك[1]. وبعد هذه المقدمة سأورد شواهد من حذف المفعول به متتبّعاً دور الحذف في توجيه المعنى.

١--التناغم مع الموقف النفسي والوجداني، ومن ذلك قولها:

قلبي تفور به الحياة وقد ... عمقت ومدّت فيه كالأمدِ

فتهز أغواري نوازعه ... صخابةً دفّاقة المددِ

ويظل منتظراً على شغفٍ ... ويظل مرتقباً على وقدِ

أحلامُ محرومٍ تساوره ... متوحدٍ في العيش منفردِ[2].

وقع الحذف في البيت الثالث، فاسما الفاعلين منتظراً ومرتقباً يحتاج كل منهما إلى مفعول به، غير أن المفعولين حُذفا من النص، وإذا ما بحثنا في القصيدة عما يفسّر هذا الحذف فإننا سنجد أن سياقها العام يدور في فلك الحيرة والغموض وترقب المجهول الغائب، فالإحساس بالتيه والضياع يطغى على القصيدة، وليس ثمة ما يهدي في هذه الحيرة غير صدى ينبعث من مكان مجهول في السماء، فها هي بعض ملامح هذه الحيرة تجسدها القصيدة، حيث تقول الشاعرة:

ماذا أحسّ؟ أحسُّ بي لهفاً ... حيران يغمر كل آفاقي

نفسي موزعة، معذّبة ... بحنينها بغموض لهفتها

شوق إلى المجهول يدفعها ... متقحماً جدران عزلتها

شوقٌ إلى ما لست أفهمه ... يدعو هما في صمت وحدتها

---

(1) انظر ابن هشام، معنى اللبيب ج٢/ ص ٦٩٢ – ٧٤٨، وطاهر حمودة – ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي.
(2) طوقان، فدوى: الديوان، ص ٣٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فالمتكلمة ومن ورائها الشاعرة كيان تائه قلق ظامئ إلى مـا يهـدِّئ مـن روعـه، ويـسكِّن اضطرابه، فهي في أوج قلقها ووحدتها تبحث عن مجهـولٍ يخلِّـصها؛ ولأنهـا لا تعرفـه، فلـيس من أملٍ إلاّ أن يأتيَ هذا المخلص من حيثُ لا تحتسب؛ لذا فقـد حـذفت المفعـول بـه لاسمـي الفاعلين؛ لأنهما يمثلان هذا المخلص المجهول الـذي تنتظـره وترتقبـه ويجـسِّدانه.. ومعلـوم أن المرء حين تبلغ منه الحيرة مبلغاً عظيمـاً، يتـوق إلى عـالم الميتافيزيقيـا والغيـب؛ ولأنّ البنيـة الدلالية للمخلِّص المرتقب على أحر من الوقد غير متَّضحة المعـالم، فقـد قوبـل ذلـك بحـذف بنائه اللغوي من النص.

ومن ذلك أيضاً قولها:

أقول لقلبي اكتمال هو الموت، تتويج عمر، وفيض امتلاء

هو الآن جزء من الكون حر،..

ولكن قلبي في غمرات أساه العميق الصموت..

يعود فيقرع جدران صدري

يسائل في حيرة وقنوط:

لماذا يموت؟ لماذا يموت؟

إن مقول القول المحذوف يشير إلى عزاء النّفس؛ فالشاعرة تعـزِّي نفـسها بفقـد شـقيقها، وتحاول أن تتجمل بالصبر، وهذا واضح من مقـول القـول الأول، وتمـضي في فلـسفة المـوت

([1]) المصدر السابق: ص ٣١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتقديمه بوصفه قمة الاكتمال والنضج والامتلاء والتحرر من القيود كلها، ثم يضج بها الأسى والحنين فيغلبها، فتنكسر نفسها من جديد، ولا يعود مع هذا الأسى الغامر معنى للعزاء والسلوى، فتكف عن ذكر المقول؛ مقول القول الثاني الذي لن يكون إلا عزاءً من جنس الأول، ويستبد بها الأسى حتى تقنط من العزاء وتفرغ حمولتها الوجدانية في سؤال احتجاجي: لماذا يموت؟ لماذا يموت.

٢-تجاهل المفعول به والتقليل من شأنه إمعاناً في إنكاره، ومن ذلك قولها:

وبيننا، كم بيننا أشياء، ندفنها في صمت أعماقنا، نحضنها في دفء أشواقنا

أشياء ما أحلى وما أغلى، نرخصها، نرخص ما كانا، وما طوينا في خفايانا

من قال يا زنبق...؟(١).

المفعول به المحذوف في النص السابق هو مقول القول في السطر الأخير. وتشف الأسطر الشعريّة ومن ورائها القصيدة عن عتابٍ رقيق بين طرفين أحدهما الزنبق، والزنبق يشير إلى ماضٍ أثير على النفس ملؤه السعادة والهناء والوفاء، فهو محبوب خشي النكران والجمود بعد أن بعدت الشُقَّة، لكن المخاطب يمعن في تبديد خشيته وظنونه.

ويبدو العتاب من طرفٍ واحدٍ هو المخاطِبُ، وعندما يأتي على ذكر هواجس الزنبق المخاطَبْ الموحية بشيء من النكران والجحود يكتفي المخاطِب لتبديد هذه الشكوك وإنكارها بحذفها من الذكر، فيقول في نهاية المقطع: "من قال يا زنبق.. ويترك مقول القول في طي الكتمان فِراراً من ذكره وتشديداً على استبعاده ونفيه.

ومن ذلك أيضاً قولها:

---

(١) المصدر السابق: ص ٣٠٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

هم يحسبون لقاءنا محضَ صُدفة

هل كان صدفة؟ من قال؟ من أين هو يعلمون

أنت الذي يعلم وأحمر الشّفاه والعطر والمرآة

وزينتي هي التي تعلم لاهمو (١).

المفعول به المحذوف في هذا الشاهد هو مقول القول، وقد حذف المفعول به وهو جملة وتقديره: من قال إن لقاءنا كان صدفة، ولإنكار المتكلم كون اللّقاء صدفة، وقد مهّدت الشاعرة لذلك بما جرى من استعداد تمثل بأحمر الشّفاه والعطر والمرآة، ثم ضربت عن ذكر الجملة صفحاً استخفافاً بحسبان أولئك النفر من الناس وظنهم، حين اعتقدوا أن اللقاء جاء صدفة. ولعل كلاً من المرأة المتلبّسة بالشاعرة والرجل قد ساهما في جعل هذا اللقاء يبدو صدفةً، من خلال سلوكهما اللامبالي في هذا اللقاء، مراعاةً للوضع الاجتماعي الذي تحرص الشاعرة دائماً على بيان سطوته عليها، حتى صارت تسمية بأسماء تعبر عن ضيقها وبرمها به: كالسجن والليل والقيد.. إلخ، ومن ثم فإن حذف مقول القول الذي يوحي بذلك يجيء متناغماً مع البنية الدلالية العميقة التي توجه التعبير.

٣-توسيع دلالة المحذوف، واستغراق جنس المفعول، ومن ذلك قولها:

البسمة الجذلى التي أحببتها منذ التقينا

عادت تضيء كأنها قلب النهار

وتصب في نفسي فيشربها دمي (٢)

---

(١) طوقان، فدوى: الديوان، ص ١٤٩ – ١٥٠.

(٢) المصدر نفسه: ص ١٥٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إن حذف المفعول به في قولها: وتصب في نفسي" قد جاء في سياق لقاءٍ بعد القطاع طويل، لقاء وجه غاب وغابت معه كل الأشياء الجميلة، الفرح والدفء والعطر والحب، فلما عاد ذلك الوجه حضرت الأشياء التي غابت معه كلها؛ ولأن هذه الأشياء كثيرة، ويصعب تتبعها في لحظة الجيشان العاطفي، فقد أوحى بها حذف مفعول "تصب "وعزَّزها الفعل "يشربها، المسند إلى دمي، وكأن صاحب ضمير المتكلم المضاف إلى "نفسي" غريق لا يقوى على الشرب بفيه، ومحتاج إلى ما يخالط دمه مباشرة، وقد طرق السياب هذا المعنى في أجمل تعبير حين عبر في ديوانه أنشودة المطر عن شوقه لوطنه وأهله وحاجته إليهم "كدم الغريق إلى الهواء". فلا وقت يسعف للحديث عن المصبوب، في حين يُذكر مفعول "يشربها" وهو الضمير العائد على المحذوف، وكل ذلك إنما يعبر عن شوقٍ متقدٍ في الأعماق للتشبّع بذلك الوجه الذي أطل فأضاء دجى النفس وظلامها.

٤-الزُّهد في المفعول، ومنه قولها:

ياوطني الحبيب، لا، مهما تدر عليك في متاهة الظلم

طاحونة العذاب والألم، لن يستطيعوا يا حبيبنا أن يفقأوا عينيك، لن

ليقتلوا الأحلام والأمل، وليصلبوا حرية البناء والعمل

ليسرقوا الضحكات من أطفالنا

ليهدموا... ليحرقوا..

فمن شقائنا.. ستُبعثُ الحياة فيك من جديد(١).

---

(١) طوقان، فدوى: الديوان، ص ٣٧٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تبرز نغمة التحدي من خلال الفعل المضارع المسند إلى واو الجماعة الضمير العائد إلى جنود الاحتلال، المقترن بلام الأمر، وقد جرى حذف المفعول به في الفعلين: ليهدموا... ليحرقوا.. ويُلاحظ القارئ أن الفعل المذكور تكرر بصيغته النحوية ست مرّات، فذُكر مفعوله في أربع مرّات وحُذف في مرتين، وكان المفعول المذكور مع الأفعال الأربعة الأولى مفعولاً معنوياً: الأحلام والأمل، حرية البناء والعمل، الضحكات، أما المرة التي جاء فيها مادياً فكان عيون الوطن وقد جاء منفياً. أما المفاعيل المحذوفة فهي على الأغلب مفاعيل ماديّة مقدرة بالبيوت والزرع أو الشجر، وأن شئنا الدقة فهي تستغرق جنس كل ما يهدم وما يحرق.. وفي سياق التحدي الذي كنت قد أشرت إليه بدايةً يشير الحذف إلى التكثير، كما يشير إلى أشياء ماديّة يمارسها الاحتلال كالهدم والحرق وجرف المزروعات؛ ولهذا فقد أغفلتها الشاعرة من الذكر زهداً فيها وفداءً للوطن؛ فهي لا تساوي شيئاً أمام قتل الأحلام، وسلب الحريّة، وسلب الضحك من عيون الأطفال وإيذاء عيون الوطن أو فقئها. فهذه أشياء لا تشترى على رأي الشاعر الكبير أمل دنقل حيث يقول:

أترى حين أفقأ عينيك، وأثبت مكانهما جوهرتين

هل ترى، هي أشياء لا تُشترى

ذكريات الطفولة.. إلخ.

فكل شيء مادي يمكن أن يكون ثمناً رخيصاً يدفع عن طيب خاطر في سبيل استرداد الحريّة ودحر الاحتلال، وتحرير البلاد والعباد من نيره.

٥-الكشف عن هشاشة الموقف الإيماني ومنه قولها:

الفأس في الرأس بذا قضى الملك، فلا تجدفوا

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

هو الذي قضى ولن يصيبكم إلا الذي قضاه

الخير منه وحده، والشرُّ منه وحده

وهذه مشيئة الملك

فاستمسكوا بالصبر والإيمان واحمدوا..

فلا سواه لا سواه

على مكاره الزمان والحياة يُعنى له ويُسجدُ(١)

فغياب حضورك يحبسني في شرك الديجور(٢).

إنّ السياق العام للقصيدة يدل على أن الملك هو الله، وأنه مغلقٌ رحابه في وجه عباده، يتلذذ بأنينهم تحت وقع سياط عذابه، وهو متعالٍ نائي الدار يتحصّن بالصمت، ومن ثم فإنّ من يمتلك الجرأة على البوح بانفعالاته الوجدانية البشريّة في المواقف العصيبة حيث يُفتقد الصبر وتقل الحيلة، لا يمكن أن يكون جاداً في حمده وثنائه وهو في ذروة غضبه وانفعاله؛ ولهذا فالشاعرة تتساءل وهي تناجي الله في موقعٍ آخر من القصيدة:

"يا ملك الدنيا والناس، فسِّر لي معنى أفعالك"، لتعلن بعد ذلك في القصيدة نفسها موت الملك، ولا يمكن أن يكون هذا محمولاً على الرمزيّة، لأنها كانت قد صرحت في موقع آخر من ديوانها أشرت إليه وكررته كثيراً فيما مضى مخاطبةً الله عز وجل في ذروة انفعالها وحزنها بعد رحيل أخيها قائلةً:

وأنت يا من قيل إنه هناك

حان لطيفٍ بالعباد

---

(١) طوقان، فدوى: الديوان، ص ٣٣٥.

(٢) المصدر نفسه: ص ٣٤٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

دعني أراك كي أقول إنه هناك

لذا فإن حذف مفعول الحمد وهو الله عز وجل في السياق السابق، إنما جاء ليكشف عن أزمة حقيقية تنتاب الشاعرة بين الحين والآخر، كلّما حزا بها أمر صعب، ألا وهي عدم الاطمئنان إلى قضاء الله واهتزاز يقينها عند وقوع البلاء، وقد جلّى الحذف هذه القضية، كما جلاّها كذلك اختيارها اسم الملك دون باقي أسماء الله الحسنى قصداً؛ لما يتضمنه هذا الاسم من إيحاءات ذات طبيعة وسطوة أرضيتين.

سادساً: حذف الحال

الحال من مركبات الفضلة، وليس ثمة مانع من حذفها إذا قام الدليل على الحذف، وأكثر ما يرد حذف الحال إذا كان قولاً أغنى عنه المقول(١)، وغالباً ما يكون العامل فيها فعلاً، لبيان هيئة صاحبها عند وقوع الفعل، لكنها ليست كذلك دائماً، بمعنى أن العامل فيها قد لا يكون فعلاً؛ فقد يكون العامل فيها مصدراً صريحاً أو مؤولاً أو اسم فعل، وقد يكون معنوياً، وهوالذي يتضمّن معنى الفعل دون حروف ذلك الفعل كألفاظ الإشارة والاستفهام، وأحرف التمني والتنبيه والتشبيه، كشبه الجملة (الظرف والجار والمجرور) الواقع خبراً أو نعتاً(٢). ولكن ابن جني له رأى مختلف في حذف الحال فهو يقول: " وحذف الحال لا يَحْسُن، وذلك أن الغرض منها إنّما هو توكيد الخبر بها، وما طريقه طريق التوكيد غير لائق به الحذف؛ لأنه ضد الغرض ونقيضه"(٣).

---

(١) حسن، عباس: النحو الوافي، ص ٢/٤٠٨.
(٢) ابن هشام: مغني اللبيب، ص ٢/٧٢٩.
(٣) حسن، عباس: النحو الوافي، ص ٣٨١ – ٢/٣٨٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وعلى الرغم من أنّ النّحاة قد أطالوا في ضبط الحال وصاحبها وغرضها وعاملها من مثل قولهم: "وصف فضلة يبين هيئة ما قبله؛ من فاعل أو مفعول به أو منهما معاً، أو من غيرهما وقت وقوع الفعل"[1]، إلا أنّ الحال ظلت مركباً مرناً متفلتاً من كل هذه التحديدات، فهي تأتي على وفق التحديد السابق غالباً، لكنها قد لا تكون فضله؛ بمعنى لا يستغنى عنها البتّة، وإلا فسد المعنى، نحو قوله تعالى ﴿ وَإِذَا قَامُواْ إِلَى الصَّلاَةِ قَامُواْ كُسَالَى ﴾[2] ﴿ وَإِذَا بَطَشْتُم بَطَشْتُمْ جَبَّارِينَ ﴾[3]و﴿ وَمَا خَلَقْنَا ٱلسَّمَآءَ وَٱلأَرْضَ وَمَا بَيْنَهُمَا لَـٰعِبِينَ ﴾[4] وهي بمنزلة العمدة عندما تسد مسد الخبر في مثل قول أحدهم: تأديبي الغلامَ مسيئا"[5]. وهي لا تكون وصفاً مشتقاً دائماً، فقد تأتي مصدراً، نحو قول الشاعر:

فأرسلها العِراك ولم يذدها ولم يشفق على نغص الدخال

والحال كذلك لا تبين الهيئة إلا إذا كانت مؤسسة، أما المؤكدة فلا تبين الهيئة مثل قول القائل: لا تظلم الناس باغياً، فالبغي هو الظلم وهي هنا للتوكيد لا لبيان الهيئة[6].

والحقيقة أن ابن جني محق في منع حذف الحال في مواطن يختل فيها المعنى دونها، ويعود مرّة أخرى ليبين موقفه بشكل أكثر جلاءً؛ إذ يجيز حذفها إذا قام دليل علمي عليها، وقد يكون هذا الدليل لغوي أو غيره، يقول في ذلك: "فأما ما أجزناه من حذف الحال في قول

---

(1) ابن جني، الخصائص، ص ٢/٣٨٠.
(2) سورة النساء، الآية ١٤٢.
(3) سورة الشعراء، الآية ١٣٠.
(4) سورة الأنبياء، الآية ١٦.
(5) حسن، عباس: مرجع سابق، ص ٢/٣٦٤.
(6) المرجع نفسه، ص ٢/٣٩١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الله تعالى: "فمن شهد منكم الشهرفليصمه" أي فمن شهده صحيحاً بالغاً، فطريقه أنه لما دلّت الدلالة عليه من الإجماع والسنّة جاز حذفه تخفيفاً. وأما لو عريت الحال من هذه القرينة، وتجرد الأمر دونها لما جاز حذف الحال على وجه"([1]).

ولا أريد أن أطيل الحديث عن مسائل الحال، فهي كثيرة متشعبة، لا سيما موضوع حذف الحال، فقد كفانا أسلافنا مؤونة ذلك وأثبتوه في مصنّفاتهم وآثارهم القيمة([2])، ولا بد من الإشارة إلى أن حذف الحال في المدونة الشعرية موضوع الدراسة قد كان نادراً ومحدوداً، ومع ذلك فسأتوقف فيما هو آتٍ عند دلالات هذا الحذف ومعانيه.

١-الإيحاء بمعنى الحال وتوسيع دلالتها، ومنه قولها:

فنضت عنها الثياب السود، لا ... لا تظنوا جرحها الدامي التأم

بل لدفع الشؤم عن واحدها ... يا لقلب الأم إن أشعرهم

وبدت في البيض من أثوابها ... من رأى إحدى حمامات الحرم([3])

وقع شاهد حذف الحال في البيت الثالث، وقد ذكرتُ البيتين الأول والثاني ليكتمل السِّياق، وتتضح المعاني المتّصلة بعضها ببعض. وتقدير الحال المحذوفة "مقولاً فيها"، ويصبح معنى البيت وبدت في البيض من أثوابها مقولاً فيها من رأى إحدى حمامات الحرم؛ فحمامُ الحرم معروف بنقائه وطهارته التي استمدها من طهر المكان، والبياض من الدلائل الرمزيَّة التي تشير إلى الطهر والنقاء. ويشبه هذا البيت قول الشاعر:

---

(١) ابن جني: الخصائص، ص ٣٨٠ – ٢/٣٨١.
(٢) ابن عقيل: شرح ابن عقيل على العينة ابن مالك، ص ٦٢٥-١/٦٦٢.
(٣) طوقان، فدوى: الديوان، ص ٩٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

حتـــى إذا جـــنّ الظـــلامُ واخـــتلط جاءوا بمذقٍ هل رأيـت الـذئب قـط(١).

ويورد ابن هشام هذا البيت شاهداً علـى عـدم جـواز مجـيء الطلـب صـفةً للنكـره، وحذف الـصفة المقـدرة بـالقول، وذلـك في شـرحه الآيـة الكريمـة: ﴿ وَٱتَّقُوا فِتْنَةً لَّا تُصِيبَنَّ ٱلَّذِينَ ظَلَمُوا مِنكُمْ خَآصَّةً ﴾(٢)، فيقول: "ولكن وقـوع الطلـب صـفة للنّكـرة ممتنع، فوجب إضمار القول: أي واتقوا فتنةً مقولاً فيها ذلك، كمـا مثـل في قولـه: "حـتى إذا جن الظلام واختلط....."

وقد وقع القول المحذوف قبل الطلب صفةً لأن المتبوع نكـرة، ولـو كـان ذلـك المتبـوع معرفةً لصار صاحباً للحال ولصار القول المحذوف حـالاً، ولهـذا فـإن القـول المحـذوف جـاء حالاً من الضمير المستتر العائد على المفردة الغائبة في قولهـا "وبـدت في البـيض..." ولعمـري إن هذا الشاهد الذي أوردته على حذف الحـال إنمـا يـدل علـى ثقافـة الـشاعرة اللغويـة، واطلاعها على الموروث اللغوي والشعري بشكل مكنها من منـاظرة ذلـك الـشاهد الـشعري النادر.

والحقّ أن الشّاعرة كان بإمكانها أن تضع كلمـة مفـردةً مكـان جملـة الطلـب، ومـن ثم تستغني عن الحذف، لكن كلمة واحدة مباشرة الدلالة نحـو: زاهيـة، جميلـة... إلخ لـن تفـي بالمعنى المطلوب، ولن تستحوذ على الصّفات والمعاني الـتي تـضمنها الطلـب، وسـتكون علـى الأغلب ذات دلالة ببعد واحد، أما والشاعرة تريـد مـستوى مركـب ومعقـد مـن الدلالـة

(١) ابن هشام: مغني اللبيب، ص ١/٢٧٤، شاهد رقم (٤٠٥).
(٢) سورة الأنفال، الآية ٢٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يجمع الجمال بأبعاده كلها، فقد عزفت عن ذكر الحال المفردة، واستبدلت بها جملة الطلب، ولأن الطلب لا يجوز أن يكون صفةً أو حالاً فقد أشاع معنى الحال في القول المحذوف. وقد نجحت الشّاعرة أيما نجاح في الإيحاء بمعنى الحال، فما تود قوله أن لبسها الثياب البيض لم يكن إقبالاً على متع الحياة وزينتها، بل لنزع الشؤم عن واحدها، والتخفف من أسبابه. ولأنها لا تقصد بهرج الحياة فلم تكن حالها زاهية، أنيقة بل حمامة من حمامات الحرم، وفي هذا المعنى جسّدت شوقها إلى السلام والدعة والطمأنينة المفقودة التي تتمتع بها حمامات الحرم حيث لا صيد يهددها، ولا خوف يعتريها. ولعل البياض في تلك الدِّيار المقدسة يشير إلى الإحرام والتجرد من زخرف الدنيا وطلب الطمأنينة في جوار الله، مع أن المرأة ليس من الضروري أن تحرم بثيابٍ بيض. وبياض الإحرام في الديار المقدسة إنما هو تهيؤ واستعداد لملاقاة الله، حيث يخرج النّاس من الدنيا رجالاً ونساءً بعد الموت بثياب بيض غير مخيطة تشبه تلك التي يلبسونها حين يلبون نداء الله حاجين إلى بيته. فكل هذه المعاني ما كانت لترد على الخاطر، لو أن الشاعرة عبرت عن هيئة لبس البيض من الأثواب بعد خلع السود منها بأي حالٍ أخرى مذكورة، ومن أين لكلمة واحدة أو جملة أن تختزل كل هذه المعاني الدَّالة.

٢-تعميق الإحساس بالمعنى وتأكيده، ومن ذلك قولها:

تظل فيع ضحكة القضاء حولنا تهدر في شماتةٍ وفي جنون

تغوص في أعماقنا كخنجرٍ يغوص غائراً إلى القرار([1]).

([1]) طوقان، فدوى: الديوان، ص ٣٢١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

حذفت الشاعرة الحال في سياق تعبيرها عن البرم بالقضاء، وعدم احتمالها ما وقع عليها منه، وجاء الحذف في قولها: "تغوص في أعماقنا كخنجرٍ" والتقدير "غائرة" بدليل اللاحق. وقد يقول قائل: إن التقدير "كائنة" وبين الأمرين فرق يتمثل في كون المحذوف كوناً عاماً أو خاصاً. وثمة سؤال هنا مفاده: هل المحل الإعرابي لشبه الجملة أم للمتعلق؟ فإذا كان المحل لشبه الجملة فلا حذف، أمّا إذا كان المحل للمتعلق فثمة حذف، إذْ المحذوف هو الحال، ولدى مطالعة آراء العلماء، تبين أن "جمهور النحويين يرون أن المحل الإعرابي للمتعلّق المحذوف. ويرى بعض النحاة أن المحلّ لشبه الجملة، إذا وقع المتعلّق المحذوف كوناً عاماً، وهو للمتعلّق المحذوف، إذا وقع المتعلّق المحذوف كوناً خاصاً"([1]). ويقول ابن هشام "وإنما اشترطوا الكون العام لوجوب الحذف لا لجوازه"([2])

ومعنى ذلك أنّ الحذف جائز في الكونين العام والخاص. ويرى صاحب المفصّل أن الكون العام هو صاحب المحل؛ لأن الكون العام يفهم معناه من شبه الجملة.. أما الكون الخاص فإذا حُذف لم يفهم معناه من شبه الجملة وحدها، وإنما يفهم من مضمون الجملة كلها... ولذلك فهي (أي شبه الجملة) لغو أو فضله، وليست هي صاحبة المحل، ولا بد من تقدير المحذوف، ليكون الإعراب له([3]).

يرى بعض النحاة أن شبه الجملة سواء أكان مسبوقاً بكون عام محذوف أو خاص لا يكون هو صاحب المحل الإعرابي لأن "هذا يقتضي الإخلال بمعنى شبه الجملة، وما تقوم به

([1]) قباوة، فخر الدين: إعراب الجمل وأشباه الجمل، ص ٣٠١.
([2]) ابن هشام، مغني اللبيب، ص ٢/٥٠٢.
([3]) قباوة، فخر الدين: إعراب الجمل وأشباه الجمل، ص ٣٠٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

من تقييد للحدث وتعلقٍ به. بله ما فيه من تدافع، ... إن الجار والمجرور ليس لهما معنى مستقل بنفسه ليخبر به أو يوصف به.. وإنما هي تكملة فرعية لمعنى الفعل أو ما يشبهه... وإنما حُذف الكون العام كثيراً قبل شبه الجملة، أو بعدها، لأنها تدل عليه وتشير إليه، لا لأنها عوض منه تمنع تقديره. ولم يُذكرا معاً إيجازاً، لأن أحدهما قد يُغني عن الآخر، ويجوز أن يذكر الكون العام، إذا خلا الكلام من شبه جملةٍ دالةٍ عليه، نحو قوله تعالى ﴿ وَكُلُّ أَمْرٍ مُّسْتَقِرٌّ ﴾(١) وقول أحدهم لأبي هريرة: "هل ترى ذلك كائناً، يا أبا هريرة؟ وقول الأخطل:

هلِ الشباب الذي قد فات مردود ... أم هل دواءٌ، يردُّ الشيب موجود(٢).

ويضيف: "ثم إن الاستغناء عن الكون العام، بشبه الجملة، لا يعني أن الإعراب انتقل منه إليها. فالقياس يقتضي تقدير المحذوف وتحميله الإعراب ويقول: إن تقدير المفرد المحذوف أشيع من تأويل شبه الجملة بمفرد"(٣)، وذكر ما هو أبعد من ذلك حين قال: "وقد يجوز أن يذكر الكون العام، مع شبه الجملة أيضاً، إذا بُني الكلام على ذلك من الأصل، نحو قوله تعالى: ﴿ فَلَمَّا رَءَاهُ مُسْتَقِرًّا عِندَهُۥ قَالَ هَٰذَا مِن فَضْلِ رَبِّى ﴾(٤)

وأظن بعد هذا كله أن شبه الجملة لا يكون حالاً وإنما يكون متعلقاً بمحذوف حال سواءً أكان شبه الجملة متعلقاً بكون عام أو كون خاص.

---

(١) سورة القمر، الآية٣.
(٢) قباوة، فخر الدين: إع مرجع سابق، ٣٠٢، ٣٠٣.
(٣) المرجع نفسه، ص ٣٠٥.
(٤) سورة النمل، الآية ٤٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولعل الشاعرة عزفت عن ذكر حالٍ صريحة واستعاضت عن ذلك بتعليق شبه الجملة بحالٍ محذوفة لإتاحة الفرصة للمتلقي ليستفزَّ خياله، ويتمثل المعنى المقصود والهيئة التي غاص فيها الخنجر في الأعماق، هل هي السرعة؟ أم هل هي الحِدّة والقطع والجرح؟ أم هي الألم؟ ومن ثم فإن المجال واسع أمام "كون خاص" غاص فيه الخنجر في الأعماق، ولنا أن نتخيل معانٍ لا حصر لها، لعل منها رداءة الخنجر، وعدم قدرته على القطع السريع الأمر الذي يزيد العذاب، ويتماشى مع قولها:

"تظل ضحكة القضاء حولنا تهدر في شماتةٍ وفي جنون" وكأن القدر يقتل بدمٍ بارد، غير مكترثٍ بالألم والمعاناة التي يلقيها على كاهل البشر. وقد وصفت الشاعرة القدر في نهاية القصيدة باللامبالاة. هذه المعاني وغيرها لم تكن متاحة أمام المتلقي لولا حذف الحال وتعليقها بذلك الكون الخاص الذي فتح الباب واسعاً أمام التأويل. ومما جعلني أقدم على تأويل المحذوف بكون خاص، سياق القصيدة الذي وصف الخنجر بالغائر في مكانٍ آخر منها. والحقيقة أن الحذف قد أشبع طموح المتلقي في تصور حال الخنجر بيد قدرٍ عابث لا مبالٍ يهوي على أجساد عارية من القدرة على مقاومته.

٣-تشخيص الحال، ومنه قولها:

كم وكم راح يحتوينا مكان وأنا صورة توارت.. ووجد.

كم حديثٍ حدثتني، كم قصيد هزّ روحي وأنت تروي وتشدو

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وبقلبي السعيد شيء كعنف الموج تيّاره ويمدّ! ومضت بي الأيام، والزمن العجلان يجري كالهاربّ المجنون(١).

والتشخيص- كما هو معروف- يحصل باقتران كلمتين تنتمي إحداهما إلى خاصية بشرية، والأخرى إلى جماد أوحي أو مجرد"(٢). والتشخيص مهم في نقل المعنى من حالته المجردة إلى حالة ذات واقع عياني قابل للتمثل والإدراك. أما عن دور الحذف في إحداث التشخيص، فيمثله إحلال شبه الجملة "كالهارب المجنون" محل الحال مسرعاً؛ فالهارب كائن حي والمجنون ما كان من الممكن أن يكون عاقلاً، أو كان عاقلاً بالأصل وهو الإنسان، والهروب بحد ذاته يتطلب السُّرعة، والجنون يضيف لهذه السُّرعة الاضطراب وعدم الاتزان. وهذا المعنى يوافق حركة الزَّمن التي تتوالى في ساعات الضَّنك والشدة، بينما تجري جري الماء في أعالي المنحدرات في ساعات السعادة والهناء، ولو أن الشاعرة قدَّرت المحذوف "مسرعاً" واكتفت به، لما كان ما كان من تشخيص الحال، ولظلت الصورة بائسة فقيرة لا تجاوز معنى السرعة المجردة. أمّا وقد تمظهر شخص الحال في صورة "هارب مجنون" فإن في ذلك حسن اختيار، ويتمثل هذا الحسن، في أن سرعة الزَّمن ليست كسرعة الهارب العاقل، بل الهارب المجنون، لأن في ذلك مضاعفة للسُّرعة. وهذا يتناغم وينسجم مع طبيعة الإحساس بالزمن في لحظات السَّعادة والهناء التي ساقتها الشاعرة، وانتهت بها إلى صيغة الحال المتعلقة بالمحذوف.

---

(١) طوقان، فدوى: الديوان، ص ٥٣.
(٢) مصلوح، سعد، في النص الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية ص ١٨٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

سابعاً- حذف المضاف وحذف المضاف إليه

أولاً: حذف المضاف:

إن حذف المضاف كحذف الموصوف يلتبس الأمر فيهما على الدارس من جهة أن كلاً من المضاف إليه والصفة يلتصقان مباشرة ببديل المحذوف، فيتم المبنى النحوي، لا سيما إذا انتقلت حركة المحذوف الإعرابية إلى بديله الجديد، فالأمر عندئذٍ يصبحُ حذفاً من جهة الدلالة والمعنى، وبمعنى آخر يصبح الحذف على صلةٍ كبيرة بالاتساع والمجاز. ولما كنت قد أشرت إلى ذلك في حديثي عن مفهوم الحذف وأنواعه وأغراضه، فلن أعيد الحديث عن ذلك في هذا المقام. وأضيف أن ابني جني قد عدّ حذف المضاف من باب الاتساع حيث يقول: وقد حذف المضاف، وذلك كثير واسع، وإن كان أبو الحسن لا يرى القياس عليه نحو قول الله سبحانه: ﴿ وَلَٰكِنَّ ٱلْبِرَّ مَنِ ٱتَّقَىٰ ۗ ﴾[1] أي برَّ من اتقى.. ومنه قوله- عز اسمه- ﴿ وَٱسْأَلِ ٱلْقَرْيَةَ ﴾ أي أهلها" [2]. والحذف نوعان حذف مراد وآخر غير مراد، وهذان النوعان لا يناظران ما عُرف بالحذف على نية الذكر والحذف لا على نية الذكر.

وقد أشار إلى النوعين الأولين ابن جني مهوناً من شأن الحذف غير المراد حيث قال: "وإنما كلامنا على حذف ما يحذف وهو مراد. فأما حذفه إذا لم يُرد فسائغ لا سؤال فيه. وذلك كقولنا: "انطلق زيد؛ ألا ترى هذا كلاماً تاماً، وإن لم تذكر معه شيئاً من الفضلات، مصدراً ولا ظرفاً ولا حالاً، ولا مفعولاً له، ولا مفعولاً معه ولا غيره. وذلك

---

(1) سورة البقرة، الآية ١٨٩.
(2) ابن جني، الخصائص، ص ٢/٣٦٤.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

أنك لم ترد الزيادة في الفائدة بأكثر من الإخبار عنه بالطلاقه دون غيره"([1]).وليس معنى هذا أن الحال والصفة وغيرها إذا دلّت القرينة على إرادتها وهي محذوفة أنها حذف غير مراد، لكن هذا يعني الاستغناء عن الفضلة لعدم حاجة التعبير إليها، ولعل من ذلك قصر الفعل على الفاعل في مثل قوله: ﴿ وَأَنَّهُۥ هُوَ أَضْحَكَ وَأَبْكَىٰ ﴿٤٣﴾ وَأَنَّهُۥ هُوَ أَمَاتَ وَأَحْيَا ﴾([2]).

إن حذف العُمَد كالمبتدأ والخبر من الحذف المراد عند ابن حني لأن التركيب لا يستقيم من غير إرادتها. ومجال الحديث هنا عن الحذف المراد، أما غير المراد فلا شأن للباحث به سيراً على نهج ابن جني الذي سبقت الإشارة إليه، وثمة اسمان شاعا عند علماء المعاني هما: الحذف: وهو خاص بإسقاط المسند إليه من اللفظ، والترك: وهو إسقاط المسند من اللفظ([3]). وكلاهما ينتميان للحذف المراد.

ولعل حذف المضاف وإن كان يدخل في باب المجاز للتوسع في الدلالة إلا أنه يظل حذفاً مراداً، وإلا لما ظل مجازاً؛ لأن المجاز حتى يُفهم لا بد من أن يشير إلى أصل الوضع.

وعلى الرغم من اختلاف النحاة في إجراء حذف المضاف على القياس إلا أنهم أجازوه دون خلاف حين يتعلق الأمر بالمعنى، كأن يطلبه المعنى ولا يستقيم دونه. ويحذف إن ترتب على الحذف حكم شرعي([4])، كما يحذف لدلالة الصَّنعة الإعرابية، وقد أشار سيبويه في

([1]) المرجع السابق: ص ٢/٣٨١.
([2]) سورة النجم، الآيات٤٣، ٤٤.
([3]) انظر سيبويه، الكتاب ١/٧٤- ٧٥.
([4]) ابن هشام: مغني اللبيب، ص ٢/٧١٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كتابه إلى ذلك في حديثه عن تطابق المبتدأ والخبر، ومن أجل التزام التطابق يقدر مضاف محذوف ومنه كلامهم هذه الظهر وهذه العصر، يريدون هذه صلاة الظهر وصلاة العصر([1]).

أما دليل حذف المضاف فبالرغم مما قد يبدو في الأمر من تعقيد أحياناً، إلا أن الباحث المدقق يمكن أن يعثر عليه دون كبير عناء، ويمكن أن نتبين ذلك من خلال النظر إلى المضاف إليه، "فالأكثر دوراناً في اللغة أن يحذف المضاف ويقام المضاف إليه مقامه بشرط وجود قرينة تدل على المضاف المحذوف ([2]). والغالب في هذا النوع "أن تدل قرينة عقلية أو حالية على المضاف المحذوف، فالذي يقول: أكلت الشاة، يفهم من كلامه أنه يقصد: أكلت لحم الشاة... ومثاله في القرآن الكريم: ﴿ وَأُشْرِبُواْ فِي قُلُوبِهِمُ الْعِجْلَ بِكُفْرِهِمْ ﴾ والتقدير حُب العجل، وقوله تعالى: ﴿ وَجَاء رَبُّكَ ﴾ أي أمرُ ربِّك([3]). وبالإضافة إلى النوع الأول من حذف المضاف، ذلك النوع الذي يقوم المضاف إليه فيه مقام المضاف، فثمة نوع ثان يحذف فيه المضاف مع بقاء عمله في المضاف إليه، أي مع بقاء أثره الإعرابي الدّال عليه([4])، وأكثر ما يكون ذلك إذا عُطف على المضاف مضاف إلى مثل المحذوف من الاسم الأول: كقولهم قطع الله يَد ورجلَ من قالها، فحذف ما أضيف إليه "يد" وهو: من قالها، لدلالة ما أضيف إلى "رجلْ"، ومثله قوله تعالى: سقى الله الأرضين

([1]) سيبويه، الكتاب، ص ١/٢١٥.
([2]) طاهر: جموده: ظاهرة الحذف في الدرس البلاغي، ص ٢٣٣.
([3]) ابن عقيل: شرح ابن عقيبل، ص ٢/٨٠.
([4]) جمودة: طاهر سليمان، ظاهرة الحذف في الدرس البلاغي، ص ٢٣٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الغيث سَهْلَ وحَزْنَها، والتقدير سَهْلَها وحَزْنَها. فحذف ما أضيف إليه سهل، لدلالة ما أضيف إليه حَزْن"([1]). والدليل كما تبين واضح في كلا الحالتين لا يحيد عنه إلا ضال.

ومن المؤكد أن حذف المضاف كثير في اللغة، وقد دفعت هذه الكثرة أبا الفتح إلى أن يقول "وكذلك حذف المضاف، فقد كثر حتى إن في القرآن- وهو أفصح الكلام- منه أكثر من مائة موضع، بل ثلاثمائة موضع، وفي الشّعر ما لا أحصيه ([2]). ولعل سبب هذه الكثرة التي لا يستطيع إحصاءها في الشعر راجع إلى توسع ابن جني في حذف المضاف وجعله قياساً. والحقيقة أنه فتح المجال واسعاً في ذلك، فيجوز أن تقول: ضربت زيداً، وأنت تقصد: ضربت غلامه أو ولده أو أخاه. وليس من ضابطٍ عنده فوق ضابط الفهم "فهذا باب إنما تصلحه وتفسده المعرفة، فإن فهم عنك في قولك: ضربت زيداً، أنك أردت بذلك: ضربت غلامه أو أخاه أو نحو ذلك جاز"([3]).

ولا بد من الإشارة إلى أن إطلاق حذف المضاف كلما فُهم المقصود فيه شيء من الشطط، لأنه يجعل ذلك قياساً، ومن شأن القياس في هذا الأمر، أن يحدث نوعاً من الفوضى. ولعل هذا ما أثار حفيظة المفسرين والمُشتغلين بالقرآن الكريم من إطلاق حذف المضاف، كابن قيم الجوزية الذي يرى في هذا الباب حججاً للملحدين ومن ذلك قوله:

([1]) ابن عقيل: شرح ابن عقيل، ص ٢/٨٠.
([2]) ابن جني: الخصائص، ص ٢/٤٥٤.
([3]) المرجع نفسه: ص ٢/٤٥٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

"فيقول الملحد في قوله تعالى ﴿ وَلِلَّهِ عَلَى ٱلنَّاسِ حِجُّ ٱلْبَيْتِ ﴾[1]؛ أي معرفة حج البيت و﴿ كُتِبَ عَلَيْكُمُ ٱلصِّيَامُ ﴾[2] أي معرفة الصيام[3].

ولا تخفى خطورة فتح باب حذف المضاف على مصراعيه، نظراً لما تؤديه من خلافٍ حاد وجدلٍ واسع بين أصحاب المذاهب المختلفة الذين لا تنقصهم أسباب الخلاف أصلاً، ومثال ذلك أن "الذين ينفون رؤية الله عز وجل في الآخرة وهم المعتزلة، ومن تبعهم يرون ضرورة تقدير محذوف في نحو قوله تعالى ﴿ قَالَ ٱلَّذِينَ يَظُنُّونَ أَنَّهُم مُّلَٰقُوا ٱللَّهِ ﴾[4] و﴿ مُّلَٰقُوا رَبِّهِمْ ﴾[5].. ويقدرون الحذف بثواب الله أو نحوه، أما من يثبتون الرؤية، فلا حذف في الآيات عندهم"[6] وقد يحذف أكثر من مضافٍ في وقت واحد، فابن هشام يشير إلى حذف اسمين مضافين، ومثّل لذلك بقوله تعالى: ﴿ مِن تَقْوَى ٱلْقُلُوبِ ﴾[7]، أي فإن تعظيمها من أفعال ذوي تقوى القلوب" و"قبضة من أثر الرسول" أي من أثر حافر فرس الرسول.. وأشار إلى حذف ثلاثة متضايقات، ومثّل لذلك بقوله

---

(1) سورة آل عمران، الآية ٩٧.
(2) سورة البقرة، الآية ١٨٣.
(3) حمودة، طاهر: ظاهرة الحذف في الدرس البلاغي، ص ٢٣٦.
(4) سورة البقرة، الآية ٢٤٩.
(5) سورة البقرة، الآية ٤٦.
(6) حمودة، طاهر: ظاهرة الحذف في الدرس البلاغي، ص ٣٣٨.
(7) سورة الحج، الآية ٣٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

"فكان قاب قوسين"؛ أي فكان مقدار قربه مثل قاب قوسين، فحذف ثلاثة من اسم كان، وواحداً من خبرها، وكذا قدّره الزمخشري([1]).

ثانياً: حذف المضاف إليه

من المعروف أن المضاف والمضاف إليه بمثابة اسم واحد، وأن المضاف إليه بالنسبة للمضاف كالتنوين بالنسبة للاسم، وفوق ذلك فالمضاف يكتسب من المضاف إليه التخصيص إذا كان نكرة والتعريف إذا كان معرفة، ولما كانت هذه غايته فقد قلّ حذفه؛ لأن حذفه لا يتفق والغاية التي جاء من أجلها. ومع هذا كله فإن المضاف إليه يحذف لدواعٍ بلاغية موجودة في النّص. ولا بدّ من وجود دليل على حذف المضاف إليه، ومن مظاهر حذف المضاف إليه تنوين المضاف إيذاناً بقطعه عن الإضافة، أو بقائه على حاله قبل حذف المضاف إليه، شريطة أن يُعطف المضاف الذي حذف منه المضاف إليه على مضافٍ آخر استوفى المضاف إليه، أو بناؤه على الضم. وقد أشار النحاة إلى هذه المظاهر جميعاً، وإذا بحثنا عن أدلة حذف المضاف إليه التي تعين على تقديره فهي موجودة. ويُعدُّ التنوين دليلاً على القطع عن الإضافة. ويكثر الحذف في ياء المتكلم مضافاً إليها المنادى نحو "ربِّ اغفر لي"([2]) ودليل الحذف هنا الكسرة على الباء، ويكثر الحذف، حذف المضاف "في الغايات نحو قاله تعالى: ﴿لِلَّهِ ٱلْأَمْرُ مِن قَبْلُ وَمِنۢ بَعْدُ ۚ وَيَوْمَئِذٍ يَفْرَحُ

([1]) ابن هشام: مغني اللبيب، ص ٢/٧١٧.
([2]) المرجع نفسه: ص ٢/٦١٧.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

ٱلْمُؤْمِنُونَ﴾ (١)؛ أي قبل الغَلَب ومن بعده"(٢). والغايات تحتم ارتباط الألفاظ المتصلة بها ذكراً أو تقديراً.

وحكى ابن جني ما مفاده أنَّ الدليل لا يقوم دائماً في سياق حذف المضاف إليه، وذلك نقلاً عن الكسائي يقول: "وحكى الكسائي: أفَوقَ تنام أم أسفل حَذفَ المضاف إليه ولم يُبن، وسمع أيضاً "لله الأمرين من قبلُ ومن بعد" فحذف ولم يبن(٣).

ومختصر القول أن حذف كلٍ من المضاف والمضاف إليه جائز كل على حده، أو كليهما معاً في حدود ما يكفل سلامة المعنى، أو يرشد إلى المحذوف. وسأحاول فيما هو آت تتبع مواطن الحذف وبيان أغراضه.

١-دمج طرفي الصورة وتجسيمها، والإيحاء بواقيعتها، ومن ذلك قولها:

"هذا مكانك، أين أنت، وأين أطياف الفتون

المقعد الخالي يحن إليك مِرفقه الحنون..

أسوان، يرمقني وقد أهويت أنشج في سكون.

ومواجدي ملهوفة الثيران تهدر في جنون(٤).

من الواضح أن سياق المقطع الشعري هو سياق الوجد والحزن بعد الفراق، فراق شاعرٍ أحبّته الشّاعرة وأحبها، فها هي تقول:

---

(١) سورة الروم، الآية ٤.
(٢) ابن هشام: مغني اللبيب، ص ٢/٦١٧.
(٣) ابن جني: الخصائص، ص ٢/٣٦٧.
(٤) طوقان، فدوى: الديوان، ص ٦٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

هذا مكانك، مثل روحي، فيه إحساس كئيب.

متسائلٍ عن شاعرين، هواهما حلم غريب

كم رنّحا بالشعر جوهما، ففاض جوى مذيب(١).

وفي ذروة التواجد والحزن ابتكرت تلك الصُّورة الرائعة: ومواجدي ملهوفة...." وأصل العبارة الشعرية قبل الحذف: ومواجدي ملهوفة لهف الثيران تهدر في جنون. فالقصد هو تصوير حالة الاضطراب وعدم الاستقرار التي تعتريها، وتشبيهها باضطراب الثيران عندما تثور وتضطرب، لا سيما عندما يواجهها مصارعوها بقطعة من القماش الأحمر فيطغى جنونها. ولو أن الشّاعرة ذكرت المضاف المصدر المحذوف "لهف" لهبطت الصورة من عليائها وجِدَّتها وغرابتها، لتصبح صورة عادية قُصارى ما تفيده مقارنة لهف المحبوبة على فراق حبيبها بلهف الثيران المجنونة الطامحة إلى الخلاء الفسيح، وهي صورة على جمالها لا تخرج عن منطق التشبيه المحذوف الأداة، مع بقاء كل طرف من طرفي التشبيه سابحاً في مجاله الحيوي الطبيعي، فيظل لهفها لهف امرأة، وتظل الثيران ثيراناً، أما وقد حذفت المضاف فقد خلقت لنا صورة جديدة وجسَّمتها من مجالين مختلفين، أحدهما بشري، والآخر حيواني، وفي ذلك تهشيم لأطراف الصورة الحقيقة، واشتباك المجالين في مجالٍ واحدٍ هجين فريد، فقد صارت الثيران جزءاً لا يتجزأ من مكونات اللهفة البشريّة.

والحقيقة أن اقتناص مثل هذه الصُّورة الرَّائعة في بناء لغوي بسيط قوامهُ تركيب الإضافة لم يكن ليحدث لولا الحذف، ومثل هذا الحذف يدل على قدرة الشاعرة على استغلال إمكانات اللغة النحوية لخدمة الغرض الشعري، وتوليف الصورة بالشكل الذي

---

(١) المصدر السابق: ص ٦٧-٦٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

جاءت عليه. ذلك الشكل الذي وحّد بين المضاف والمضاف إليه، فصارت لهفة الشّاعرة هي الثيران بحد ذاتها؛ فللهفتها ثيران هادرة مجنونة.

٢-الإيجاز للعلم بالمحذوف، ومنه قولها:

على الجسر نحن عطاش عطاش،

ولكنما الأردن اليوم يلجمه الليل لا يتدفق،

لكنما الأردن اليوم ليس يغني(١).

وقع الحذف في السطر الأول والثالث قبل الأردن، فقد حذفت الشّاعرة المضاف إلى الأردن وهو "نهر" وقد حذفته إيجازاً لعلم المتلقين بأن الأردن نهر، وقد ساعد الإيجاز على سرعة وصول المعنى إلى ذهن السّامع دون حشو.

٣-تحرير المضاف من المضاف إليه وإطلاقه، ومن ذلك قولها:

هذه اللحظة عندي ما لها قبل وبعد

لم يعد للزّمن المحدود عندي أيّ معنى(٢).

يفترض الباحث أن ثمة حذفاً، وقد وقع هذا الحذف في المضاف إليه الذي مكانه بعد الظّرفين قبل وبعد، والحقيقة أن التعبير يوحي بإخراج كلٍ من قبل وبعد عن ظرفيتهما إلى الابتداء، ثم إلى اسم الناسخ. وبين يدي هذا الالتباس لا بد من السؤال عن علاقة كل من قبل وبعد بالظرفية، أهي علاقة متغيرة أم ثابتة؟ وبمعنى آخر هل هما من الظروف المتصرفة

---

(١) المصدر السابق، ص ٥٠٩.
(٢) المصدر نفسه، ص ٣٦٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ام من غير المتصرفة؟ والإجابة عن ذلك أن بعض المحققين يرى الرأي الأول، ويرى غيرهم أنهما يتضمنان معنى المشتق مع بقائهما على ظرفيتهما(١). ومعروف أن قطع الظرف عن الإضافة لا يعني مغادرته الظرفية، وفيما يتعلق "بقبل" و "بعد" فإنهما مما يلازم النّصب على الظرفية، وقد يتركها إلى شبهها(٢)، والظرف "بعد" ومثله "قبل" سواء ذكر مضافه أو حذف ونوي وجود لفظه بنصّه أو حذف واستغني عنه، أو حُذف ونوي معناه، فهو معرب نصباً في الحالات الثلاثة الأولى ومبني في محل نصب في الحالة الأخيرة(٣). ومعنى ملازمة الظرفية أو عدم تركها إلى شبهها عدم التصرف، و "غير المتصرف" هو: ما لا يستعمل إلا ظرفاً أو شبهه... والمراد بشبه الظرفية أنه لايخرج عن الظرفية إلا باستعماله مجروراً".(٤)

وإذا جزمنا بأن "قبل" ومثلها "بعد" ظروف غير متصرفة إلا إلى الجر، والجر، كما هو معروف، قسيم الظرف في التسمية(٥)، فإن ثمة حذفاً آخر في السَّطر الشعري الأخير وهو اسم ما النّافية العامل عمل ليس؛ إذْ لا يصح أن يقع المبتدأ ولا اسم الناسخ شبه جملة في الأغلب، وبناءً عليه يصبح الكلام بعد التقدير على النحو الآتي: هذه اللحظة عندي مالها مثيلٌ أو شبيهٌ قبلها وبعدها، إذْ ليس هناك من لحظةٍ غير مسبوقة بزمن قبلها أو متبوعة بزمنٍ بعدها، وبعكس ذلك تصبح لحظة أولى وأخيرة لا قبلها ولابعدها، وهذا الوصف لا يكون إلا لله، لا سيما إذا ما أخذنا بالحديث الشريف الذي معناه: لا تسبوا

---

(١) حسن، عباس: النحو الوافي، ص ٣/١٤٤.
(٢) المرجع نفسه: ص ٢٦١.
(٣) المرجع نفسه: ص ٢٨٤ – ٣/٢٨٥.
(٤) ابن عقيل: شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، ص ١/٥٨٧.
(٥) انظر قباوة، فخر الدين: إعراب الجمل وأشباه الجمل، ص ٢٦٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الدهر فإن الدهر هو الله، والدهر زمن، فكيف إذا كان هذا الزمن غير محدود ببداية أو نهاية، فما من شك أنه منازعة في صفةٍ من صفات الله؛ وهي الأزليّة.

ولهذا فالتقدير الأخير هو الأصوب، وإذا كان الأمر كذلك، فإن حذف المضاف إليه معناه السبق المطلق والبعدية المطلقة، وهي تعني فرادة اللحظة الزمنية وتميزها، فقطع الظرف "قبل" عن الإضافة "يفيد السبق المطلق والتقدم العام"([1]). وهذه الفرادة، فرادة اللحظة الزمنية وتميزها عن غيرها إنماكانت كذلك، لأنها لحظة لقاء الحبيب فهو كل شيء في الدنيا.

ولا شيء يعدل لحظة لقائه البتة. ولو لم تكن النية متجهة إلى تقدير المضاف إليه المحذوف لما كان للفرادة أي معنى، فكيف يكون الشيء فريداً إذا لم يتميز عن أقرانه ويبذهم في كل صفاتهم الجميلة؟ والحقيقة أن فعالية الحذف؛ حذف المضاف إليه هي التي أوحت بهذا المعنى، ولو أن النية لم تتجه لتقدير المحذوف واتجهت إلى تصريف الظرف ليصير بمعنى المشتق كمثيل أو شبيه لما كان ثمة خصوصية لـ "قبل" وشقيقتها "بعد"، ولا أعتقد أن الشاعرة استخدمت هاتين الكلمتين خبط عشواء، بل الاعتقاد أنها اختارتهما بدقة وقصد.

([1]) حسن، عباس: النحو الوافي، ص ٣/١٤٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المبحث الثاني

حذف الفعل

الفعل ركن من أركان الجملة الفعلية وهو المسند فيها، وعلى الرغم من ذلك فقد أجاز النحاة حذفه. وابن جني يقسم حذف الفعل إلى ضربين حيث يقول: "حذف الفعل على ضربين: أحدهما: أن تحذفه والفاعل فيه. فإذا وقع ذلك فهو حذف جملة، وذلك نحو: زيداً ضربته، لأنك أردت: ضربت زيداً، فلما أضمرت (ضربت) فسرته بقولك: ضربته.... والآخر: أن تحذف الفعل وحده، وهذا هو غرض هذا الموضع، وذلك أن يكون الفاعل مفصولاً عنه مرفوعاً به... وذلك نحو قولك: أزيد قام. فزيد مرفوع بفعل مضمر محذوف خالٍ من الفاعل، لأنك تريد: أقام زيدٌ، فلما أضمرته فسّرته بقولك قام"(١).

وأشار ابن جني أيضاً إلى شيء من حذف الفعل سببه مراعاة أصول صناعة النحو، ويتعلق ذلك بتقدير أفعال بعد الأدوات المختصة بالدخول على الأفعال إن هي باشرت أسماءً ومما ذكره ابن جني من شواهد على حذف الفعل في هذا السياق قوله: ﴿ إِذَا ٱلسَّمَآءُ ٱنشَقَّتْ ﴾(٢) و﴿ إِذَا ٱلشَّمْسُ كُوِّرَتْ ﴾(٣) و﴿ إِنِ ٱمْرُؤٌا هَلَكَ ﴾(٤)

---

(١) ابن جني، الخصائص، ص ٣٨١-٢/٣٨٢.
(٢) سورة الانشقاق، الآية ١.
(٣) سورة التكوير، الآية ١.
(٤) سورة النساء، الآية ١٧٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

و﴿ قُل لَّوْ أَنتُمْ تَمْلِكُونَ خَزَآئِنَ رَحْمَةِ رَبِّيٓ إِذًا لَّأَمْسَكْتُمْ خَشْيَةَ ٱلْإِنفَاقِ ﴾[1]

ونحوه، الفعل فيه مضمر، أي إذا انشقت السماء، وإذا كورت الشمس، وإن هلك امرؤ، ولو تملكون"[2].

ومن حذف الأفعال ما حدث عنه سيبويه في "باب ما جرى من الأسماء مجرى المصادر التي يدعى بها... وذلك قولك "تراباً وجندلاً...." كأنه قال: "ألزمك الله وأطعمك تراباً وجندلا"[3]. وينساق مع ذلك قولهم: الكلابَ على البقر.

أما دليل حذف الفعل فليس كدليل حذف الاسم؛ فحذف الاسم لايكون إلاّ بعد ذكره، أما الفعل فدليله حالي مستمد من واقع الحال؛ لذا "فالاسم لا يضمر حتى يذكر، والفعل لا يضمر حتى يدل عليه دال"[4]، وبإزاء مسألة الدليل هذه؛ أي دليل حذف الفعل فقد بالغ سيبويه في التقدير، ومن ذلك ما أورده سيبويه في "باب ما ينّصب فيه المصدر المشبه به على إضمار الفعل المتروك إظهاره" حيث يقول: "ومن ذلك قولك: "مررت به فإذا له صوت "صوت حمار" و "مررت به فإذا له صراخٌ صراخَ الثكلى... فإنما انتصب هذا لأنك مررت به في حال تصويت، ولم ترد أن تجعل الآخر صفة للأول، ولا بدلاً منه؛ لأنك لما قلت "له صوت" عُلِم أنه قد كان ثَمّة عمل، فصار قولك "له صوت" بمنزلة قولك: "فإذا هو يصوت"[5]

---

(1) سورة الإسراء، الآية ١٠٠.
(2) ابن جني، الخصائص، ص ٢/٣٨٢.
(3) سيبويه: مصدر سابق، ص ١/٣١٤.
(4) المبرد، المقتضب، ت عبد الخالق عظيمة، ص ٣/٢٢٨. .
(5) سيبويه: مصدر سابق، ص ١/٣٥٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومما يطرد فيه حذف الفعل "حذفه مُفسّراً نحو:﴿ وَإِنْ أَحَدٌ مِّنَ الْمُشْرِكِينَ اسْتَجَارَكَ ﴾ و "قل لو أنتم تملكون"... ويكثر في جواب الاستفهام نحو ﴿ لَيَقُولُنَّ ٱللَّهُ ﴾(١) اي ليقولُنّ خلقهن الله" و ﴿ وَقِيلَ لِلَّذِينَ ٱتَّقَوْا۟ مَاذَآ أَنزَلَ رَبُّكُمْ ۚ قَالُوا۟ خَيْرًا ۗ ﴾(٢)، "واكثر من ذلك كله حذف القول، نحو ﴿ وَٱلْمَلَٰٓئِكَةُ يَدْخُلُونَ عَلَيْهِم مِّن كُلِّ بَابٍ ۝ سَلَٰمٌ عَلَيْكُم ﴾(٣) حتى قال أبو علي: حذف القول من حديث البحر قُل ولا حرج"(٤).

وقد حُذف الفعل في غير ذلك، نحو حذفه في أسلوب التحذير والإغراء والاختصاص والاشتغال(٥). وجميع هذه المواطن ذكرها سيبويه في كتابه على سبيل الاستقصاء(٦). وبعد هذا الطواف الموجز في مسألة حذف الفعل انتقل إلى شواهد الحذف في المدونة الشعرية، لبيان دلالات الحذف فيها.

١-الاختصار والاستغناء عن فعل القول بتضمينه وذكر المقول ودلالة الحال، ومنه قولها:

ودفق الليل كبحر طغى فانحدرت تحت عباب الماء

تخبط في الدرب وقد غمغمت شاخصة المقلة نحو السّماء

---

(١) سورة العنكبوت، الآية ٦١.
(٢) ابن هشام ، مغني اللبيب، ص١/٧٢٦. (سورة النحل، الآية ٣٠).
(٣) سورة الرعد، الآيات: ٢٣ ،٢٤.
(٤) سيبويه، مصدر سابق، ص ٢/٧٢٧.
(٥) انظر حموده، طاهر: ظاهرة الحذف ص ٢٥٤-٢٥٧.
(٦) سيبويه: المصدر نفسه، ص ٢٨٠، ١/٢٨١، ص ٢٥٣-٢٥٦، ١/٢٥٨، ص ٦٢-٢/٦٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يـــا مبـــدع الوجـــود، لـــو صـــنته من عبـــث المـــوت وطـــيش الفنـــاء(١).

دل المقول في البيت الأخير على فعـــل القـــول المحـــذوف، كمـــا دل الحـــال عليـــه أيـــضاً كالغمغمة وشخوص المقلة إلى السَّماء. والسياق العام لهـــذه الأبيـــات وهـــو القـــصيدة كلـــها، مراوحة بين ثنائيتين هما: فتنة الحياة من حولهـــا، وقـــد تمثلـــت بلـــهو الفراشـــة بـــين الزهـــور، وموت هذه الفراشة وهي في الذورة مـــن نـــشوتها. ولمـــا كانـــت الحـــال دالـــةً علـــى الفعـــل المحذوف، وكذا مقول القول، فقـــد أورث الحـــذف الأســـلوب رشـــاقةً وخفّـــةً حللتـــه مـــن الحشو. ومما يُحتمل أيضاً في هـــذا المقـــال أن الفعـــل "قالـــت" المحـــذوف مُتـــضمن في الفعـــل غمغمت.

٢-لتحقيق صفة العلم بالمحذوف لدى المخاطب، ومنه قولها:

يـــا رب، إمّـــا حـــان حـــين الـــردى وانعتقـــت روحـــي مـــن هيكلـــي
فلتبعـــث القـــدرة مـــن تربتـــي زيتونـــةً ملهمـــة.. شـــاعرة!..
جـــذورها تمـــتص مـــن هيكلـــي ولـــم يـــزل بَعـــدُ طريـــاً رطيـــب
تعـــب مـــن قلبـــي أنـــواره ومنـــه تـــستلهم ســـرَّ اللهيـــب!
حتـــى إذا يـــا خـــالقي أفعمـــت عناصـــري أعـــصابَها والجـــذور(٢).

(١) طوقان، فدوى: الديوان، ص ١٧.
(٢) المصدر نفسه: ص ٢٢ – ٢٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ثمة ما يشير في المقدمة التي قدّمت بها الشاعرة للقصيدة التي احتوت المقطع السابق إلى أن الزيتونة حقيقية، وتقع في السفح الغربي من جبل عيبال. وطالما جلست الشّاعرة في ظلها تبثها أحزانها(١). ومن الواضح أن فكرة الموت تطغى على وعي الشّاعرة، وما يقلقها من الموت أكثر من غيرها، أنها لم تصب هدفاً، ولا حققت غاية، حيث تقول في موطنٍ آخر من الديوان:

وأنا سأمضي لم أصب هدفاً ولا حققت غاية

عمري نهايته خواءٌ فارغ مثل البداية(٢). ولعل الغاية التي تبحث عنها هي أن تترك شيئاً من الذريَّة وراءها، علَّ في ذلك نوعاً من الخلود الذي تصفه بالمهزلة الكبرى، وفي ذلك تقول:

أيحسنُ هذا الكون نقصاً حينما أخلي مكاني؟!

وأروح لم أخلف ورائي فيه جزءاً من كياني

إن كان غيري في وجودهم امتداد للوجود

صور ستبقى منهم يحيون فيها من جديد(٣).

وبعد هذا التوضيح لا يشك أحد أن الشاعرة تعبر عن تجربة خاصة، وهي لتعويض مالم تصبه من زواجٍ وذريَّة تريد أن تصير جزءاً من كيان شجرة الزيتون بعد أن تمتص تلك الشجرة من هيكلها كما يمتص الرضيع من ثدي أمّه، ولعمري إن فدوى قد حققت من اتصال ذكرها ما يكفل خلودها في ذاكرة الأجيال إلى ما شاء الله. أما عن الحذف فقد

---

(١) طوقان، فدوى: الديوان، ص ١٨.
(٢) المصدر نفسه: ص ٥٠.
(٣) المصدر نفسه: ص ٤٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقع في البيت الرابع بعد "إذا" وإذا شرطية ظرفية غير جازمة مختصة بالدخول على الأفعال، والفعل المحذوف تقديره "تم" أو "ارتوت" أو شَبِعتْ".. إلخ، ولأن الشاعرة تخاطب ربَّها، وهو العالم بكل مخفي فقد حذفت الفعل. وقد ساهم الحذف في الاختصار والإيجاز، فالأدلة على الفعل المحذوف كثيرة، منها ما هو صناعي وهو اختصاص إذا بالدخول على الأفعال، ومنها ما هو معتمد على التفسير بالأفعال: تمتص، تعبّ، تستلهم" ومع كل هذه الأدلة يصبح الحذف أبلغ من الذّكر.

ولا يخفى ما في الحذف أيضاً من استعجال رؤية النتيجة المترتبة على الشرط، المتمثلة بجوابه أفعمت عناصري أعصابَها والجذور.

٣-استبعاد حدوث الفعل، ومن ذلك قولها:

النور، أين النور؟ هل قطرة

تسيل منه في دجى يأسها

من أين والأقدار قد جففت

منابع الأضواء في نفسها(١).

وقع حذف الفعل في هذا الشّاهد في السطر الشعري الأول بعد أداة الاستفهام هل، وهي من الأدوات المختصة بالدخول على الفعل، ويفسر الفعل المحذوف الفعل المذكور "تسيل" ويأتي هذا الحذف منسجماً مع المعنى العام للمقطوعة الشعريّة، وهو معنى ظلامي مفتقد للنّور والضّياء، وهل -كما هو معروف- "أدعى للفعل من الهمزة"(٢)

---

(١) المصدر السابق، ص ٤٥.

(٢) القزويني، جلال الدين، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق علي أبو ملحم، دار الهلال، بيروت، لبنان ط٢، ١٩٩١، ص١٣٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

"وهل لطلب التصديق فحسب كقولك هل قام زيد؟.... ولهذا امتنع هل زيد قام أم عمر؟ وقبح هل زيد ضربت؟"([1])

وهل "اختصاصها بالتصديق... والفعل لا يكون إلا صفة التصديق، وحكم بالثبوت أو الانتفاء"([2]). وما أريد أن أصل إليه من وراء ذلك أن التصديق يحتمل النّفي والثبوت، ولأن الأمر كذلك فاحتمال النفي أقرب، بل هو المقصود بدليل أن الأقدار قد جففت منابع الأضواء في نفسها. ولما كان الاستفهام بهذا المعنى يحمل قصد النفي فقد تسلط هذا القصد على مفرد، وهو قطرة، ولعل نفي القطرة أو وضعها في ميزان التصديق يشاكل نفي الجنس، ويشير في الوقت ذاته إلى اللهفة الشديدة لهذه القطرة على ضآلتها، فضلاً عن أن حذف الفعل يعزز استبعاد حدوثه بالمرة. وتبدو هذه الدلالة مناسبة جداً لرسم ملامح لوحةٍ ظلامية تراود الشّاعرة عن حياتها، وتدفع بها دفعاً نحو الموت. فالقطرة المفقودة؛ قطرة النّور تزيد الدجى دجى والظلام ظلاماً.

٤-التشوق للفاعل واستعجال اللذّة به، ومن ذلك قولها:

كلّما صوتك نادى من بعيد، دافئ الغُنّة منغوم الصّدى

فتح الفردوس لي محرابه، والأماني فرشت لي مرقدا([3]).

الفعل المحذوف في هذا الشاهد واقع بعد كلّما الشرطية الظرفية غير الجازمة، وهي مختصة بالدخول على الفعل، وقد تكررت كلما الشرطية في قصيدة الشاهد ثلاث مرّات، والفعل المحذوف يفسّره الفعل اللاحق وهو "نادى"، وقد تراوح النداء في القصيدة بين

([1]) المرجع السابق: ص ١٣٢.
([2]) القزويني، جلال الدين: الإيضاح: ص ١٣٣.
([3]) طوقان، فدوى: الديوان، ص ١٦١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الحقيقة والمجاز، بل هو إلى المجاز أقرب، فهو -أي المخاطب- يحيا لينادي، وهي تحيا لتلبي. ومن هنا ينمو فعل النداء دلالياً، ليأخذ طابعاً رمزياً. وهي -المتكلمة- مستسلمة للصوت المنادي أيّما استسلام، وهي في شوقٍ دائمٍ إليه لا يفتر، ولهذا فقد حذفت الفعل، وسلّطت "كلّما" الظرفية التي تفيد الاستمرار والتكرار على الاسم (الفاعل) مباشرةً بدون فاصل يفصل بينهما، وكانت من قبل قد كررت التركيب نفسه، لتؤكّد لنا كم هي ملهوفة ومشتاقة لتلبيه في ذلك الصوت الدافئ الغنة؛ فهو يمثل لها فردوسها الذي اتخذت في ظله مرقدا. ومما يعزّز معنى الشوق واللهفة لسماع صوت المحبوب أن هذا الصوت مقترن بالبعد تارة كما هو واضح في الشاهد السّابق، وهو يأتي من آخر الدنيا تارة أخرى، حيث تقول:

"نادني من آخر الدنيا ألبي"(١). ونجده مقترناً بعبور المسافات، وعبورها يشي بالبعد، فهي تقول:

يا حبيبي كلّما ناديتني، هاتفاً عبر المسافات تعالي

عبقت في خاطري يا جنتي جنة(٢).

ومن هنا يتأكد معنى البعد الذي يتّسق مع الشوق، واللهفة لسماع صوتٍ غاب وجه صاحبه، وطوته الشواسع عن ناظريها.

٥-استغراق جنس المذكور وإطلاق معنى المحذوف، ومن ذلك قولها:

"وقد يا رفيق حياتي أموت أنا أو تموت، وأبقى أنا

لأصبح ظلاً لماضٍ طواه زمان يدور ويطوي الحياة

---

(١) المصدر السابق، ص ١٦١.
(٢) المصدر نفسه: ص ١٦٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقد يا رفيق حياتي وقد..

ومهما توالى، ومهما استجد، فساعتنا هذه في الجزيرة

بحضن الظهيرة، ستبقى تعيش بروحي دقيقة

وراء دقيقة، وتحيا كروحي بقلب الأبد"(١).

شاهد الحذف في السَّطر الرابع من المقطع الشعري السابق، في قولها: "وقد يا رفيق حياتي وقد". ولا بد من الإشارة بادئ ذي بدء إلى أن قد" تكررت في القصيدة خمس مرات، وفي جميع هذه المرَّات كانت مقترنةً بفعل مضارع، وهي في حال اقترانها بالمضارع تفيد التوقع، "وذلك مع المضارع واضح كقولك "قد يَقْدُم الغائبُ اليومَ" إذا كنت تتوقع قدومه"(٢). لكن ابن هشام ينكر هذا المعنى في قد حيث يقول: "والذي يظهر لي هو أنها لا تفيد التوقع أصلاً. أما في المضارع فلأن قولك "يقدم الغائب" يفيد التوقع بدون قد"(٣)، ويقول: "وعبارة ابن مالك في ذلك حسنة، فإنه قال: إنها تدخل على ماضٍ متوقع، ولم يقل إنها تفيد التوقع، ولم يتعرض للتوقع في الداخلة على المضارع البته، وهذا هو الحق"(٤).

وأياً يكن الأمر، فمعنى التوقع واضح في المثال السابق لا مرية فيه. والشاعرة حريصة على استنفاد هذا التوقع المرتبط بالمستقبل المجهول الذي كثيراً ما يطالعنا بما لا يسرّنا، ويتصاعد هذا التوقع وينمو منذراً بما سيأتي على كل نشوة، ويخنق كل لذّة، ويقبر كل حب. وبموازاة المستقبل المخيف الناتج عن كثرة تكرار "قد" ومعها معنى التوقع، تغرق المتكلمة في جو من الحب الأسطوري، في جزيرةٍ بعيدة عن العيون، وكلما حانت لحظة

---

(١) المصدر السابق: ص ١٧٦.
(٢) ابن هشام، مغني اللبيب، ص ١/١٤٩.
(٣) المرجع نفسه: ص ١/١٩٤.
(٤) المرجع نفسه: ص ١/١٩٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الطمأنينة والحب والسلام، ودبّ الدفئ والحنـــان في قلبـــها بـــرزت صـــورة الغـــد المتـــوحش الذي يوشك أن ينقض عليها؛ ليورثها الفراق بعد اللقاء، ويفـــرغ قلـــب حبيبـــها مـــن حبـــها، وربما يميتها أو يميته.... إلخ، ومن ثمَّ فإنَّ التقابل واضح بـــين الـــزمنين، وهـــذا التقابـــل يـــوحي بشيءٍ من الموازنة، الموازنة بين ساعة بحـــضن الجزيـــرة برفقـــة الحبيـــب، وبـــين أزمـــان قادمـــة ستصب عليها ألواناً من العذاب، وقد حرصت الشاعرة علـــى الإيحـــاء بكـــل مـــا يخطـــر مـــن مفردات الألم والعذاب عبر صيغة الحـــذف بعـــد "قـــد". والأصـــل في كـــل شـــيء أن يـــرجح الكثير على القليل إذا كان من الجنس نفسه، لكـــن تلـــك الـــساعة بحـــضن الجزيـــرة، تـــرجح على الغد القادم الذي يستغرق كل المقبل من الأيام، كمـــا يـــستغرق كـــل مرادفـــات الأفعـــال المذكورة المجسَّدة لحمولتها من الشَّر؛ لأن هذه الأفعال مقترنة بقـــد، ومفـــسِّرة لتلـــك المحذوفـــة بعد "قد". والحذف على وفق هذا المعنى أطلق المعنى المـــستكن في الفعـــل المحـــذوف، لاســـتغراق جنس من المعنى بحد ذاته، عنوانه الحرمان والشقاء. وبـــالرغم مـــن ذلـــك كلـــه تـــرجح تلـــك الساعة وما تخللها من لحظات هناء على زمنٍ طويل لم يأتِ بَعْـــدَ، تقـــدره بـــالأعوام، وفي ذلـــك تعظيم لتلك الساعة، وما كان التعظيم ليأتي لو لم يقم الحذف بالإيحـــاء بكـــل مـــا يخطـــر علـــى البال من مشتقات الحرمان ومرادفاته.

٦-التَّفصيل قبل الإجمال، ومن ذلك قولها:

"ولو أنت كفرَّت، أو أنا كفرّت بين الأسى والدموع

وقمنا نطل على الدرب درب الرجوع

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فماذا سنبصر؟ أعماق هوّة بغير قرار، مضت تتثاءب خلف الجدار"([1]).

في هذا الشاهد وقع الحذف في السَّطْر الأول، وهو حذف فعل الشرط بعد لو. فلا يجوز أن يأتي اسم بعد لو "وعن البصريِّين أنه لا يجوز "لو زيدٌ قام" إلا في الشّعر نادراً"([2]). ولو هنا ليست امتناعيّة: "وهي قليلة الاستعمال (غير الامتناعية).. والأغلب أن يكون فعل الشرط وفعل الجواب مضارعين لفظاً ومعنى... وإذا كان أحدهما ماضي اللفظ وجب أن يكون زمنه مستقبلاً، فيكون ماضياً الصورة دون الزمن"([3]).

ولو أردنا البحث عن البديل الممكن للصيغة التي حذف فعلها، فإننا واجدوها على النحو الآتي: "ولو كفَرنا"، أو و"لو كفَرتُ أو كفَرتَ" لكن هاتين الصيغتين لا تجليان الفصل بين صاحبي الضميرين "أنا" وأنت"، لذا فقد فُصل الضميران عن الفعلين للإشارة إلى هذه الغاية، الأمر الذي خرق قاعدة نحوية عاملية تتصل باختصاص "لو" بالفعل، ومن ثم وقع الحذف. ولعل الغاية من الفصل، فصل الضميرين عن الفعلين، التأكيد على توحدهما بعد إجمالهما في معنى واحد، والائتلاف لا يكون قيماً إلا بعد إظهار جوانب من الاختلاف تثبت أن المؤتلفين ليسا كذلك بالطبيعة، فلا بد من إظهار التباين الطبيعي بين فردي الثنائي "أنا" وأنت"؛ ليصير من القيمة بمكان بعد ذلك أن نعطف الفعلين أحدهما على الآخر بالحرف "أو" الذي يفيد التخيير في قولها: "ولو أنت كفرت أو أنا كفرت"، ثم يطلان على درب الرجوع فيصيران شيئاً واحداً هو: أعماق هوّة" ويتضح المعنى أكثر لو أوضحنا معنى "كفَّر" وهو غطّى، ومعناه في الشّاهد: غطّى وجهه وعينيه بيديه، وقد حذف

([1]) طوقان، فدوى: الديوان، ص ٢٩٤-٢٩٥.
([2]) ابن هشام: مغني اللبيب، ص ٢/٧٢٦.
([3]) حسن، عباس: النّحو الوافي، ص ٤/٤٩٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المفعول به المغطّى وهذا جائز، فلما كان أحدهما هو الذي كفّر عينيه بدليل "أو" ثم أطلاً معاً فشاهدا شيئاً واحداً، مع أن احدهما يرى، والآخر لا يرى. والذي يدل على أن كفّر بمعنى غطّى عينيه ووجهه، أن الظلام استبد عندئذٍ، بدليل أن طاقة العفو قامت تفتح كوة في الجدار المظلم الذي شيد بينهما. ومختصر القول أن المصير واحد ومحتوم مهما تفرقت السُّبل بهما، ومهما حاول كل منهما أن يفلت من قدره فلن يستطيع.

٧-الدهشة والمفاجأة، ومن ذلك قولها:

فماذا سنبصر؟ أعماق هوّة!

حُذف الفعل في الجواب عن السؤال، والسؤال يحتمل عدداً لا يُحصر من الإجابات، لكن الجواب كان رهيباً وقاسياً، ولم يكن متوقعاً، والسَّائل في هذا السؤال هو المجيب، ويشير السياق إلى أنّه لما رأى مالم يكن بحسبانه أن يراه، قال متحسِّباً ما هو أبعد من ذلك في المستقبل: فماذا سنبصر؟ أعماق هوة، بمعنى أن ما رآه من مقدمات مفزعة جعله يتخيل السقوط في أعماق الهوّة فيما بعد.

٨-مراعاة المعنى الدلالي العميق للفعل، ومنه قولها:

ماذا أحس هنا، بأعماقي ... ترتج أهوائي وأشواقي

ماذا أحس؟ شعور تائهة ... عن نفسها تشقى بحيرتها

من المعلوم أن حذف الفعل يكثر في جواب السؤال، ولكنه ليس أصلاً واجباً، وبمعنى آخر ليس الحذف في جواب السؤال حذفاً وجوبياً؛ إذْ يمكن إظهار الفعل. ولا يعقل أن

© Arabic Digital Library Yarmouk University

نفسر حذف الفعل في الجواب تفسيراً واحداً ينسحب على كل جواب. فلكل حذفٍ طبيعته. أما حذف الفعل في الشاهد السَّابق فيرجع إلى معنى الفعل الدلالي، فأحس فعلٌ "ذو طبيعة غوريَّة تتصل بأعماق النفس وأغوارها، وهو مستتر في النّفس، في داخلها لا يظهر للآخرين، وفوق ذلك كله فقد اقترن هذا الفعل بشيء معنوي غامضٍ مبهم وهو الشعور الحائر التائه، شعور التائهِ حتى عن نفسها؛ لذا فقد ناسبت طبيعة الفعل حذفه، ولا بأس من حذفه وقد قام الدليل عليه. بل كان البأس في حذفه؛ لأنه عندئذٍ سيثقل العبارة، ويقلّل من ضبابيّة الشّعور، وانعدام هويته التي تريد الشاعرة إخفاءها.

٩-الإيحاء بالحالة الوجدانية والانفعالية، ومن ذلك قولها من قصيدة لها بعنوان "شعلة الحريَّة: مهداة إلى مصر بعيد حرب السويس:

"هبة الله السخيّة، هذه الشعلة إرث البشريّة

ارفعيها أنت يا مصر، ارفعيها للملايين الذين

كم حنى أعناقهم ذل السنين

فجرّي الأعماق، كلَّ السرّ فيها([1]).

السطر الأخير هو الشاهد على حذف الفعل، فقد حذف الفعل قبل "كلَّ السرِّ فيها"، ومعروف أن كلَّ تغادر التوكيد المعنوي إلى مواقع إعرابية أخرى كالمبتدأ، والفاعل، والمفعول، وغير ذلك. ولا يخفى ما في المقطوعة الشعريَّة التي ذُيِّلت بالشاهد من نغمة حماسيَّة ومشاعر، جيَّاشة توّاقة إلى ذلك النصر في حرب السويس عام ١٩٥٦، ذلك

([1]) طوقان، فدوى: الديوان، ص ١٢٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

النصر الذي رأت فيه الشاعرة شعلة حريّة للملايين العربيّة التي لم تزل إذْ ذاك مسكونة بالهزيمة الكبرى التي حلت بالأمّة إبّان النكبة الكبرى.

وتتجلى الانفعالية الحماسية، وتبلغ ذروتها في الشّاهد، فشعلة الحريّة التي تسند الشاعرة مسؤولية حملها لمصر مطلوب منها أن تفجر الأعماق، وأكثر من ذلك كل السِّر الكامن في الأعماق. فالأعماق وحدها تدل على بنية مستترة غائبة، والوصول إليها دونه خرط القتاد. فإذا كان الأمر كذلك فأين تقع الأسرار من الأعماق؟ إنها في عمقها، أي عمق الأعماق. وبناءً على ذلك فإن وصول وهج شعلة الحريّة المصرية إلى حدٍ يفجّر معه عمق أعماق الأمّة يعني إعادة تشكيل هذه الأمة من جديد على وفق الواقع الجديد، وفي هذا بعد عن الواقعية، لا يتناسب مع التقدير الحقيقي لنتائج تلك الحرب، وقد دل حذف الفعل، فعل التفجير على نوبة انفعالية لا تخفى؛ فالفعل المذكور فجرّي بطبيعته فعل دال على الانفعال، إذْ ذروة التفاعل في كل شيء جامدٍ أو حي الانفجار، وتعدى أثر هذا الفعل مرة مذكوراً ومرة محذوفاً لأكثر من مفعوله به يطاله فعل التفجير، يدل على ممارسة لغويّة موازية للحالة الوجدانية المتجسِّدة بنيوياً من خلال الشاهد.

١٠-الاستخفاف بالفعل، ومنه قولها:

سمعتها كثيره، وعفت زيفها الكبير، كانت مطلاً لي على متاهةٍ

على مرارات أُخر، كانت قناعاً يستر الصقيع والخواء في البشر

تحبني؟ لا ردّها(١).

---

(١) المصدر السابق، ص ٣٤٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

شاهدٌ حذف الفعل في حذف القول قبل تحبني، فالاستفهام هنا للاستنكار، فهي – أعني المخاطبة– تستهجن هذه الكلمة التي تقال لها كثيراً مجردةً من معناها الحقيقي، فزهدت فيها؛ لذا فهي لم تعد تأخذها على محمل الجِد، بل هي تستهجنها من قبل أولئك الذين انحصر الحب لديهم في الصدر والساق، حيث تقول:

"الحبُّ عند الآخرين جفٌّ وانحصر معناه في صدر وساق

الحبّ كان حب صدر وحبّ ساق"(١).

ولما كانت الكلمات التي تطرق سمعها تستهدف حباً من ذاك النوع الذي ذكرته، فهي تستنكره وتستهجنه، وقد عبرت عن ذلك بحذف القول. ودليل القول المحذوف! قولها "سمعتها"؛ والسماع لا يكون إلا بعد القول، "وردّها" تعني ردَّ ما قلته، أي أنّ المحذوف فعل القول، والفعل "تحبني" هو مقول القول، على تقدير تقول: تحبني.

ومن ذلك أيضاً قولها:

اما الذي ننتظر؟ وما الذي نحيا له؟

نحن قد يملؤنا وهم نسميه الطموح، نكدح العمر ونشقى

كي نرقى الذرى، نجري ونسعى لنفوق الآخرين

ثم ماذا؟ الخلود؟ لا تحدثني عن المهزلة الكبرى

عن الكذبة دعها(٢).

---

(١) المصدر السابق: ص ٣٤٧.
(٢) المصدر نفسه: ص ٣٦٣.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

حذفت الشاعرة الفعل في جواب ماذا، ومعروف أن "ماذا" قد تكون اسم استفهام، واسم إشارة معاً، وإذا كانت كذلك فلا فعل محذوف. وتكون كذلك اسم استفهام وحسب، وفي كل الأحوال يجوز دخولها على الفعل. ومن المرجح أن المحذوف بعد ماذا فعل، بدليل سلسلة الأفعال السابقة عليها: "نكدح"، "نشقى"، "نرقى"، "نجري"، "نسعى"... كل هذه الأفعال نريدها، ونسعى من أجلها، ولا آخر لما نريد نحن معشر البشر، وبعد هذه السلسلة التي لا تنتهي من الرغبات تتساءل الشاعرة عن غاية الحياة، وفي ذهنها هاجس الموت الذي زهَّدها في كل شيء. فلا قيمة لهذه الحياة ما دام الموت نهايتها؛ لذا فهي تتساءل مستخفةً بكل ما سبق من طموحات لا ترقى إلى الطموح المستحيل وهو الخلود، فكأنما هي توبِّخ سامعها، وتستخف بكل ما حدثها عنه من غايات، مسائلة إياه عن الغاية الكبرى من وراء ذلك كله: ثم ماذا؟ الخلود؛ أي تريد الخلودَ، والكلام يوحي أنه قد حدثها عن شيءٍ من الخلود، ربما يبلغه الإنسان حين يرقى الذرى ويفوق الآخرين، وعندئذٍ تجيبه ناهيةً إياه عن ذلك، وواصفةً كلَّ حديثٍ عن الخلود بالمهزلة. وقد تجلى استخفافها بحلم الخلود المستحيل مهما بلغ الإنسان من علو الشأن، وذيوع الصِّيت بحذف الفعل المقدّر بـ "تريد" أو "تطلب" وفي ذلك إنكارٌ منها لهذه الإرادة، وذلك الطلب، واستخفافاً بهما، فهما المستحيل بعينه، وكل ما دون الخلود إلى الموت صائر.

١١-التعبير عن طبيعة الإحساس بالزّمن، وسرعة جريانه، ومن ذلك قولها:

"عام ومرّ، ودجا غبارٌ حولنا

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

هاجت به ريح القدر

وتلمستك يدي وفي عيني ليل معتكر"(١).

حُذف الفعل في قولها: "عام ومرّ" والتقدير: انقضى عام ومرّ، فالواو حرف عطف، وقد عطفت جملة على جملة. ومن المعروف أن الإحساس بالزّمن نسبي، يختلف من شخصٍ لآخر نسبةً إلى حالته الوجدانية وطبيعة علاقته بالزمن، ونوع الحدث الذي يجري به الزمن. ولأن "العام" يمثل حالةً من الإشباع الوجداني والاستقرار العاطفي، فقد جرى بسرعةٍ مذهلة، وتفلّت من بين أصابعها كالماء، ويتضح ذلك في قولها:

"عام قصير، سرنا معاً فيه على دربي الوعير

جنباً إلى جنب، وملء عيوننا دفء الشعور، والعاطفة

وإذا الحياة على صدى خطواتنا المتآلفة

خضراء تورق في الصخور"(٢).

ولأن الزّمن تسرّب كالهارب، وكانت تحب أن يبطئ مسيرة، فقد عبّرت عن رغبتها في بقائه، وجزعها من انقضائه بحذف الفعل الدال على مضيئه، المقدّر بـ "انقضى" لتلبي طموحاً نفسيّاً، يعكس الرغبة بالتشبث بذلك العام الذي وصفته بالقِصَر، والقِصرُ دلالة التآلف مع الزّمن، بينما الطوّل علامة على الضيق به؛ فقد وصف امرؤ القيس الليل بالطول لما كان متشوّقاً لانبلاج نور الصبح، حيث قال:

ألا أيها الليل الطويل إلا انجلي بصبحٍ وما الأصباح منك بأمثلِ

---

(١) المصدر السابق، ص ٢٠٣.
(٢) المصدر نفسه: ص ٢٠٢-٢٠٣.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

ومنه أيضاً قولها:

يومٌ، وتعرى الكلمة الناعمة من ظلّها، من سحرها الباني

يوم، ويبدو وجهها الثاني عبر مسافات جليدية(١).

والحذف في هذا الشاهد كسابقه فقد حُذف الفعل قبل "يوم" في السطرين الأوّل والثاني، والتقدير: "يجيء يوم"، ولما كان الزمن الفاصل بين مجيء اليوم المرتقب وما قبله من زمن يعج بالهناء والدّعة والطمأنينة، التي أغرقتها بالسكينة والرِّضا فقد أحست بأن هذا الزّمن قصير، وللتعبير عن هذا الأحساس فقد حذفت الفعل "يجيء" الذي يدل على طول الزمن السابق عليه لتؤكدّ قصره، ولتجعله مجرد يوم فحسب. والدليل على أن الزمن كان زمن هناء وحب قولها:

"الحب يا نعومة الكلمة، يا سحرها، ويا جمال الجمال

إذا مضى يلفظها الآخرون، رفَت على صحراننا نسمة، وأغدقت في بالنا نعمة

تنساب في لينٍ، حريريَّة، فترعش الخضرة فوق التلال

ويستفيق الجمال، ويستحيل الكون أغنيَة(٢).

أما دليل تقدير الفعل بـ "يجيء" فهو قولها:

يوم، وتنهار سماواتنا، وتنتهي الدنيا التي أمرعت،

وأينعت فيها خيالاتنا(٣)،

---

(١) المصدر السابق: ص ٢٨٠.
(٢) المصدر نفسه: ص ٢٨٠-٢٨١.
(٣) المصدر نفسه، ص ٢٨١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فالسماوات ستطوى طي السجل للكتب في اليوم الموعود الذي سيجيء عندما تحين الساعة.

أما الدليل على طول الزمن الذي تعكسه الشاعرة قصيراً من خلال بنية الحذف فهو قولها:

"وفي الليالي الموحشات الطوال نلمحها نجمة (كلمة الحب)

تشعّ في الأفق الخفي البعيد، تومئ في صمت إلى عالمٍ ضاحٍ جديد

تحلو المنى فيه، وتسخو بالوعود

ويزهر الحُلم، ويزهو الوجود"(١).

فكم من الليالي الموحشات الطوال قصرتها تلك الكلمة قبل أن تعرى من ظلها الناعم، ومن سحرها.

ومختصر القول أن حذف الفعل "يجيء" أو "سيجيء" ومباشرة الكلام بـ "يومٌ" أوحى إلى القارئ أن الكلمة قد تعرَّت من سحرها، وجمالها في زمنٍ قصير مقداره يوم، فقد ناظر الحذف إحساسها بالزمن وعبَّر عنه بدقةٍ تامة. وتقدير الفعل المحذوف بناءً على سلسلة الأفعال السابقة وسياق الجملة معروف عند سيبويه، فهو يتجاوز حدود الجملة الواحدة للبحث عن تقدير مناسب للفعل؛ ففي تعليقه على الآية الكريمة

﴿ وَقَالُواْ كُونُواْ هُودًا أَوْ نَصَٰرَىٰ تَهْتَدُواْ ۗ قُلْ بَلْ مِلَّةَ إِبْرَٰهِـۧمَ حَنِيفًا ۖ وَمَا كَانَ

---

(١) المصدر السابق: ص ٢٧٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مِنَ ٱلْمُشْرِكِينَ ﴾ [1] يقول مقدراً الفعل: "بل نتبع ملّة إبراهيم حنيفاً، كأنه قيل له: اتبعوا، حيث قيل لهم: "كونوا هوداً أو نصارى"[2]. أما ابن هشام فيرى أن المحذوف ينبغي أن يكون من لفظ المذكور مهما أمكن[3]. وبناءً على ذلك يكون تقدير الفعل المحذوف بل نكون والله -تعالى- أعلم. وإذا ما عدنا لتجلية المعنى الذي أفاده حذف الفعل، فإنه يتمثل في الإحساس بثقل الزمن القادم الذي يزحف نحوها فوق مساحات جليدية لا حياة فيها، وأمام زحف الزمن وتقدم العمر، فإن النهاية هي الموت، ولما كان الأمر كذلك فإن الخوف من المجهول الذي يمكن أن يهجم عليها في أي وقت يوشك أن يقضي على كل إحساس بالحياة، فوقوعه وشيك لا بد منه، لذا فقد عبّرت عن الزمن الذي يفصلها عنه بـ "يوم"، وحذفت الفعل "يجيء" إشارةً إلى أنه في حكم ما وقع، لا ما ينتظر وقوعه.

---

(1) سورة البقرة، الآية ١٣٥.
(2) سيبويه: مصدر سابق، ص ١/٢٥٧.
(3) ابن هشام: مغني اللبيب، ص٢/٧٠٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

حذف الجملة

عرفت اللغة العربية حذف الجملة الواحدة كجملة القسم، وجواب القسم، وجملة الشرط وجواب الشرط، بل عرفت حذف أكثر من جملة، وأكثر من ذلك الكلام بجملته(١). "وتحذف الجمل في اللغة من الكلام تجنباً للإطالة وجنوحاً إلى الاختصار، ولذلك نلحظ حذفها يقع في الأساليب المركبة من أكثر من جملة، وهي أساليب الشرط والقسم والعطف والاستفهام، وبعد "إذا" التي تضاف إلى جملة" (٢).والحذف يقع أكثر ما يقع في الجمل الفعلية الخبرية والإنشائية، وفي ذلك يقول ابن جني: "فأما الجملة -يعني حذف الجملة- فنحو قولهم في القسم: والله إلا فعلت، وتالله لقد فعلت. وأصله: أقسم بالله، فحذف الفعل والفاعل وبقيت الحال- من الجار والجواب- دليلاً على الجملة المحذوفة، وكذلك الأفعال في الأمر والنهي والتحضيض"... وقد حذفت الجملة من الخبر، نحو قولك: القرطاسَ والله، أي أصاب القرطاسَ"(٣). أما عن سبب حذف الجملة ذات الطبيعة الفعلية بكثرة، فيجيب ابن جني قائلاً: "وإنما تحذف الجملة من الفعل والفاعل لمشابهتها المفرد في كون الفاعل في كثير من الأمر بمنزلة الجزء من الفعل، نحو ضربت ويضربان، و﴿لَتُبْلَوُنَّ في أموالكم﴾ وحبذا زيد، وما أشبه ذلك، مما يدل على شدة اتصال الفعل بالفاعل، وكونه معه كالجزء الواحد. وليس كذلك المبتدأ والخبر"(٤).

---

(١) انظر ابن هشام: مغنى اللبيب، ص ٧٤٢-٧٤٨/٢ وابن جني الخصائص، ص ٣٦٢-٣٦٣/٢.
(٢) حموده، طاهر: ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، ص ٢٨٤.
(٣) ابن جني، الخصائص، ص ٣٦٢/٢.
(٤) المرجع نفسه: ص ٣٦٣/٢.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

ولا يتوقف الحذف عند الجملة الواحدة بل يتعداه إلى الكلام بجملته، "ويقع ذلك بإطّراد وفي مواضع: أحدها: بعد حرف الجواب، يقال: أقام زيد؟ فتقول نعم... والثاني: بعد نعم وبئس إذا حذف المخصوص، والثالث: بعد حروف النداء... والرابع: بعد إن الشرطية... والخامس في قولهم: "أفعل هذا إمّا لا"([1]). ومما حذف منه أكثر من جملة "قوله تعالى: فقلنا اضربوه ببعضها، كذلك يحيى الله الموتى": إن التقدير فضربوه فحيي فقلنا: كذلك يحيى الله"([2]).

وغالباً ما يرد حذف أكثر من جملة في القصص القرآني، اختصاراً وإيجازاً، ويكتفى بدلالة القرائن العقلية والحالية واللفظية على المحذوف"؛ وبمعنى آخر فإن الدليل على حذف أكثر من جملة يعتمد على البنية النصيّة بمجملها، ومع أهمية القرائن اللفظية، إلا أن القرائن المنطقية والعقلية تظل عاملاً حاسماً في تقدير المحذوف.

شواهد من حذف الجملة ودلالاته

أولاً:- جملة الشرط

أ-إصلاح البنية النحويّة، وحتمية وقوع الجواب، ومنه قولها:

هُنالك سوف تعيدك للأمس مهما نأى لفتةُ الذّكريات.

الحذف في هذا الشّاهد وقع على جملة جواب الشرط، إذْ من المعروف أنّ الترتيب واجب بين فعل الشرط وجوابه، ولا بد من تأخير الجواب عن الشرط([3])، أما وقد تقدم

([1]) ابن هشام: المغني، ص ٢/٧٤٧.
([2]) المصدر نفسه: والصفحة نفسها.
([3]) حسن، عباس: النحو الوافي ص٤/٤٢٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ما يدل على الجواب، ووقع قبل الأداة، فإن الجواب عندئذٍ محذوف؛ "لأن لأداة الشرط الصدارة في جملتها، فلا يصح أن يسبقها شيء من جملة الشرط، ولا من جملة الجواب ولا من متعلقاتهما"(١). إلا في حالات محدودة(٢). وتَقَدُّم ما يدل على الجواب هو دليل حذف الجواب(٣). وبالإضافة لهذا الدليل فقد اجتمع في الشّاهد السابق ما يجيز الحذف غالباً وهو وقوع فعل الشرط ماضياً لفظاً ومعنى، إذْ من أسباب حذف الجواب بصورَة شبه مطردة، أن يكون فعل الشرط- في غير الضرورة الشّعرية، وعند غير الكوفيين- ماضياً لفظاً ومعنى بحسب أصله، أو معنى فقط كالمضارع المسبوق بالحرف لم"(٤). وقد اجتمع الشرطان؛ ففعل الشرط في الشاهد ماضٍ لفظاً ومعنى؛ فالفعل "نأى" عندما يتعلق بالأمس يخلص للمضيء الحقيقي. ولم يمنع أحد النحاة حذف جواب الشرط، أما فعل الشرط فقليل، وفي ذلك يقول ابن عقيل: "يجوز حذف جواب الشرط والاستغناء عنه، وذلك عندما يدل دليل على حذفه... وأما عكسه- وهو حذف الشرط والاستغناء عنه بالجزاء- فقليل ومنه: فطلقها فلست لها بكفءٍ، وإلا يعلُ مفرقك الحسام(٥). كما يحذف الشرط والجزاء أيضاً(٦). ومما لا يجوز فيه الحذف فعل الشّرط مع بقاء فاعله ظاهراً وبعده الفعل المفسّر للمحذوف، إلا إذا كانت أداة الشرط هي: "إنْ" أو "إذا" أو للضرورة

---

(١) المرجع السابق: ص ٤/٤٢٦.
(٢) المرجع نفسه: ص ٤/٤٥٠.
(٣) انظر المرجع نفسه: ص ٤/٤٥٢.
(٤) المرجع نفسه: ص ٤/٤٥٣.
(٥) ابن عقيل: شرح ابن عقيل، ص ٢/٣٦٢.
(٦) ابن جني الخصائص ٢/٣٦٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الشعريّة[1]، وذلك لأن "الشرط لا بدّ أن يكون فعلاً فقط، ولا يصح أن يكون جملة، أما الجواب فقد يكون فعلاً فقط، وقد يكون جملة[2]".

أما عن سبب حذف الجواب، جواب الشرط في الشاهد السابق فيكمن في احترام القاعدة اللُّغوية التي لا تجيز تقدم جواب الشرط على فعله، فتقديم الجواب هو الذي جعله محذوفاً، ومن ثم فإن دلالة حذف الجواب هي نفسها دلالة التقديم، تقديم ما كان يمكن أن يكون جواباً لو تأخر، والحذف هنا لعلةٍ نحويَّةٍ صرفَة. أما المعنى الدلالي المستفاد من ذلك فيتمثل في حتمية الجواب بغض النظر عن وقوع الشَّرط، فالعودة للأمس من باب الذكرى حاصلة بالتأكيد، سواء أنأى الأمس أم لم ينأى، فالناس يتذكرون الأحداث القريبة بحرارة، ويتذكرون ما كان من طفولتهم بعد أن يتجاوزوها.

والقصيدة من أولها تؤكد على معنى العودة للأمس وأحداثه عندما يحين الغد ونفتقد ما كان؛ فالأمس الذي يردنا إليه جواب الشَّرط هو الشباب والحياة والعنفوان والغرام، وهو راسخ في الذاكرة، وعودته مؤكدة، ولا تتطلب العودة إليه التعلق بشرطٍ أو غيره. ولعل هذا المعنى يوحي إلينا أن جملة الشرط شبيهة بالجملة الاعتراضيَّة التي يتم المعنى بدونها، ولولا أن أداة الشرط الجازمة "مهما" لها الصدارة في جملتها، فلا يعمل ما قبلها فيما بعدها لكانت لفتة الذكريات الواقعة بعد "مهما" فاعلاً للفعل "تعيدك"، ومن ثم تصبح الجملة الشرطية معترضة بين الفعل وفاعله. وبما أن جواب الشرط لا يمتنع حصوله بامتناع شرطه فقد تم حذفه، ولهذا فإن "لو" هنا ليست امتناعية، وإنما هي شرطية خالصة

---

(1) حسن، عباس: النحو الوافي، ص ٤/٤٤٦.
(2) المرجع نفسه: ص ٤/٤٢٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لاستغراق فعل النأي، فالجوابُ متحقق طال النأي أو قصر، ومن أجل ذلك كان هو بؤرة الكلام فتقدم، ولما تقدَّم كان في العرف النحوي محذوفاً.

٢-وضع فعل الشرط موضع الغاية التي لا ينتهي الجواب عندها، ومن ذلك قولها:

أسعى بأعماقي إلى شيء بعيد

أسعى إليه أود لو ألقاه لكن لا أراه؟

ها نحن قد مرّت علينا، عشرون يوماً فارغاً مرّت علينا

عشرون يوماً ما التقينا

سأردُّ عن عينيه وجهي لو يمرُّ الآن بي(١).

جاء الشَّاهد على حذف جملة جواب الشرط في السَّطر الشعري الأخير، والتقدير: لو يمر الآن بي فسأرد عن عينيه وجهي. وأداة الشرط هي "لو"، وهي شرطية غير جازمة على الأغلب، وهي ليست أداة امتناع لامتناع بحسب سيبويه، بل هي "حرف لما كان سيقع لوقوع غيره"(٢). وفي الشَّاهد الشِّعري السَّابق لا تبدو كذلك، فالمتكلمة عازمة على هجرانه حتى لو مرَّ بها، لكنها في حال مروره بها لن تكتفي بعدم النظر إليه، بل سترد وجهها عن عينيه، بمعنى أن العيون لن تلتقي، وأكثر من ذلك أنها لن تنظر إليه، ولن تسمح له بالنَّظر إليها.

---

(١) طوقان، فدوى: الديوان، ص ٢٨٦-٢٨٧.

(٢) ابن عقيل: شرح ابن عقيل، ص ١/٣٨٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ووفق هذا المعنى فإن "لو" تتضمن إطلاق عدم الرؤية في كل زمان، لا سيما بالعيون، وجهاً لوجه. والأمر يتضمن تعليق الجواب بالشَّرط، "وهي شرطية"(١)، لكنها ليست امتناعية في وقت حصول فعل الشرط وحسب، بل في وقت حصوله وقبله وبعده.

أما فيما يتعلق بالغرض الدلالي من حذف جواب الشرط، فلم أعثر على دراسات مقنعة في هذا الجانب، ومما قيل في هذا الصدد "أن العرب تحذف جواب الشرط إذا كان معلوماً، إرادة للإيجاز"(٢). وهذا الغرض نفسه ورد عند سيبويه حيث يقول: "وسألتُ الخليل عن قوله جلَّ ذكره: حَتَّى﴿ إِذَا جَآءُوهَا فُتِحَتْ أَبْوَابُهَا ﴾(٣) أين جوابها؟ وعن قوله جلَّ وعلا: ﴿ وَلَو يَرَى ٱلَّذِينَ ظَلَمُوٓاْ إِذْ يَرَوْنَ ٱلْعَذَابَ ﴾ (٤)، ﴿ وَلَو تَرَىٰٓ إِذْ وُقِفُواْ عَلَى ٱلنَّارِ ﴾(٥) فقال: إن العرب قد تترك في مثل هذا الخبر الجوابَ في كلامها، لعلم المخبر لأي شيء "وضع هذا الكلام"(٦). لكن أغراضاً مثل الإيجاز، وعلم المتلقي، "وغير ذلك أغراض عامة شاع إسقاطها على حالاتِ الحذف كلها، وهي تصلح لبعضها ولا تصلح للبعض الآخر، لأن السياق هو سيد الموقف في تحديد الدلالة.

والسياق الشعري للشاهد يؤكّد على رغبةٍ ملحةٍ في تحقيق اللقيا عبر السَّعي في كل دربٍ يوصل إليها، هذه اللُّقيا التي امتنع تحققها في جواب الشرط الذي سدّت من خلال

---

(١) ابن عقيل، شرح ابن عقيل، ص ٣٨٥-١/٣٨٦ و حسن، عباس: النحو الوافي، ص ٤٩١-٣/٤٩٣.
(٢) الزجاج، معاني القرآن وإعرابه، ت د. عبد الجليل شلبي، عالم الكتب، بيروت، ط١، ١٩٨٨، ص١/٩٧، و ص ٦٣-٢/٦٤.
(٣) سورة الزمر، الآية ٧١، ٧٣.
(٤) سورة البقرة، الآية ١٦٥.
(٥) سورة الأنعام، الآية ٢٧.
(٦) سيبويه: مصدر سابق، ص ١/٣٣١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فاعلة جملة الجواب المحذوف -عبر حذفه بالإضافة إلى عزمها على رد عينيه عن وجهها- كل دربٍ كانت تسعى فيه في سياق القصيدة السابق على جملة الشرط. ومثل هذا التحول الحاد في البنية الدلالية للقصيدة قبل جملة الشرط وبعدها يشير إلى نكتة بلاغية ألبستها الشاعرة ثوب أسلوب الشرط.

ويتجسد التحول في أن المتكلمة التي ربما تعني الشاعرة ظلت تنتظر رجعة الغائب الحبيب مدة طويلة من الزمن، تترقب الدروب ولا ترى غير فراغٍ وضياعٍ يلفّ حياتها، وكأن الغائب المنتظر قد أوصد دونها كل باب، ولما ألفت النّسيان، وبرئت جروح قلبها، قررت أن لا تعود لمثل هذا الضعف، وأن تشيّعه وتدفنه، فما من مكانٍ في هذه الدنيا للضّعفاء، ولا ضعف أفتك في البشر من ضعف القلوب المرهفة.

لهذا فقد صار لديها مخزون كافٍ من الصلابة والقوّة لمواجهة سحر عينيه الفتاكتين، فهي لن تنتظر عودته، ولن تترقب طلعته من مفارق الدروب، بل لن تمكن عينيه من وجهها لو ساقهما القدر صدفة إليها.

وفي هذا من الامتناع والتأبي أكثر من الامتناع المعلّق على فعل شرط. لقد صارت أداة الشرط مع شرطها غايةً صُغرى يتجاوزها الامتناع إلى ما هو أبعد منها، وبمعنى آخر سترد عن عينيها وجهه لو يمرّ الآن بها، ويتوسل إليها، ويتضرع تائباً... لهذا كله فقد تركت فعل الشرط وحده تالياً لأداة الشرط، وقد سبقه دليل الجواب المحذوف؛ ليصير الأول بالنسبة للثاني غاية صُغرى لا شك في إمكانية تجاوزها لما هو أبعد منها.

ومن جانبٍ آخر صار التركيب بصورته الحالية يشف تحت ستار التمنع والامتناع اللذين تشي بهما "لو" عن أهمية "لو يمر الآن بي"، وتتمثل هذه الأهمية في أن الامتناع عن

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تقابل العيون حاصل مهما كان الدافع إلى ذلك مغرياً، كأن يمرَّ بها الآن، الأمر الذي يوحي إلينا كم هي بحاجةٍ إليه الآن على وجه التحديد أكثر منَ أي وقتٍ مضى. وهذا المعنى، وإن كان يقرِّب "لو" الشرطية من "لو" الزائدة الوصلية، إلا أنها ليست كذلك؛ لأن معنى التعليق واضح، فلا يمكن أن تردعن عينيه تحديداً وجهها إلا إذا مرَّ بها، وهذا بخلاف قولهم: فلان- وإن كثر ماله- بخيل، فلا تعليق هنا للبخل بكثرة المال أو قلته(١)، وبالرغم من ذلك فقد اختلف العلماء اختلافاً مرهقاً في حاجة "إنْ" إلى جواب من عدمها في مثل المثال السابق.

إذاً تتمثل أهمية الشَّرط وفعله في قولها: "لو يمر الآن بي" في كونه غايةً"، والامتناع، إذا طال الغاية بلغ درجة الذروة مما يعزُّ على المرء فعله، فلا يفعله حين يفعله إلاّ مجبراً، ومعنى الغاية في قولي السابق يمكن تأوله على النحو الآتي: سأرد عن عينيه وجهي حتى لو يمرُّ الآن بي"، والمعنى هنا تجاوز الغاية، فلم يتوقف الامتناع عند حد مروره بها، بل تجاوزه؛ فهو ممتنع قبل مروره بها وبعده، فجواب الشرط معروف قبل فعل الشَّرط، وهذا دليل حذفه. فمروره بها وإن كان لا ينهي ممانعتها في النظر إليه، إلا أنه بالنسبة لها قيمة تَعْتَد بتجاوزها، وتتفوق بها على نفسها، بالرغم من سحر مروره بها، ومنزلته من نفسها، فهي مصممة على أن لا تضعف. فهذا هو المعنى المقصود، وليس المقصود أنها سترد عينيه عن وجهها فقط إذا مرَّ بها الآن، وربما لا ترده في وقت آخر، فليس هذا هو المقصود... وهذا مما يراد به تقرير الجواب وجد الشرط أو فقد... كما يُراد به "أن يكون الجواب

---

(١) حسن، عباس: النحو الوافي، ص ٤/٤٣٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مقرراً على كل حال... أمّا الامتناع في الأول فإنه وإن كان حاصلاً، لكنه ليس هو المقصود([1]).

وفي الختام فإنّ "في القرآن الكريم" مواضع كثيرة حذفت فيها جملة جواب الشرط، واكثر الحذف في جواب لو"([2]).

٣-قصد البيان بعد الإبهام، ومنه قولها:

يا وطني الحبيب لا، مهما تدر عليك في متاهة الظُّلمْ

طاحونة العذابِ والألم، لن يستطيعوا يا حبيبنا أن يفقأوا عينيك

لن يقتلوا الأحلام والأمل،"([3]).

شاهد حذف الجملة في السّطر الأول في قولها: "يا وطني لا..." "فلا" هنا حرف جواب، فلا ينطبق عليها وجه من وجوه لا وأنواعها غير ذلك؛ فهي: "عاملة عمل إن، وعاملة عمل ليس، وعاطفة، وحرف جواب مناقضٍ لنعم، ومكررة لا عمل لها([4])، وتقدم منفي "لا" عليها جائز([5]). كما يصح أن تحذف الجملة بعد "لا"([6]). ويطرد حذف الكلام بحملته بعد حرف الجواب([7]). ومعروف أن "لا" الجوابيَّة لا عمل لها، وفوق ذلك فإن اسم الشرط (مهما) لا يعمل فيه ما قبله؛ ولهذا فثمة فصل بين لا وجملة "مهما"، وفي تلك المساحة الفاصلة بينهما وقع حذف؛ إذْ الكلام عندئذٍ لا يحْسُن السُّكوت عليه، فلا معنى لقولها: "يا وطني الحبيب، لا"، والمحذوف هنا السؤال وجوابه، ولو أردنا تقدير المحذوف

([1]) ابن هشام، مغني اللبيب: ص ٢٨٨، ١/٢٨٧.
([2]) الزجاج: معاني القرآن وإعرابه، ص ٢١، ٢٢، ٢٧، ١/٢٨.
([3]) طوقان، فدوى: الديوان، ص .
([4]) ابن هشام، منفي اللبيب، ص ٢٦٤-١/٢٨١.
([5]) المرجع نفسه: ص ١/٢٧٦.
([6]) فليح، أحمد: في الأدوات النحوية، ص ١٢٥.
([7]) ابن هشام، منفي اللبيب، ص ٢/٧٤٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بناءً على ما هو مذكور لقلنا على لسان الوطن: أيفقأوا عيني؟ فيكون الجواب على لسان الشَّاعرة: يا وطني الحبيب لا، لن يفقأوا عينيك. ولا يَسوغ أن تكون الجملة الشرطيَّة جواباً مكملا لـ (لا)، فبالإضافة لما سبق بيانه، فإن الجواب "لا" جملة جديدة مختلفة من الناحية الدلالية عن جملة الجواب؛ ووجه الاختلاف أن جملة "مهما" الشرطية بفعلها وجزائها إنما جاءت لنفي القدرة والاستطاعة من لدن الأعداء على أن يفقأوا عيني الوطن؛ وليس الوطن الضعيف في شكٍ من قدرتهم على ذلك، فالقدرة في صالحهم وقد ابتلعوا الوطن كله؛ فالسؤال: أيفعلون ذلك وقد تمكنوا منه؟

والمعنى المستفاد من حذف الجواب بعد "لا" هو الإيهام بنفي شيء محذوف، ولما تمكن الإيهام من النفوس قبل أن نعرف طبيعة المحذوف، جاء البيان الذي يفيد امتناع جواب الاستفهام المحذوف امتناعاً مطلقاً. فقد كان الإيهام يتوخى استبعاد ما لا يستحب ذكره، ثم كان البيان قاطعاً بامتناعه امتناعاً مطلقاً لا يتوقف على شرط. "فمهما" وجملتها دلت على الجواب المحذوف فهي دليله، وهي من خلال "إفادتها الزمان المتكرر والشرط"(١) قللت من الجزع الذي كان سبباً في الإيهام الذي جاء بعد الوطن الحبيب، ذلك الإيهام الذي أوحي بما لا يُستحب ذكره.

٤-استبعاد المحذوف وتوكيد نفيه وتأبيده، ومنه قولها في الشاهد السَّابق:

لن يستطيعوا يا حبيبنا أن يفقأوا عينيك،

لن يقتلوا الأحلام والأمل.(٢)

---

(١) انظر ابن هشام، مغني اللبيب، ص ١/٣٦٣.
(٢) طوقان، فدوى: الديوان، ص ٣٧٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

موضع الحذف في الشّاهد السّابق بين "لن" و "ليقتلوا" وقبل أن نشير إلى الغرض الدلالي المتوخى من حذف الجملة بعد "لن"، لا بد من مناقشة التركيب، وما يحتمله من قول. وأول ما يتبادر إلى الذهن أن "لن" متصلة بالجملة السابقة عليها من باب توكيد الحرف "لن" لنظيره الذي وقع في بداية الجملة، كما يتبادر إلى الذهن أيضاً أن "لن" وقع في صدر جملة محذوفة، وهي توكيد للجملة السابقة، وقد بقي من الجملة التوكيدية التابعة دليل عليها وهو "لن".

والحقيقة أنني لدى بحثي في التوكيد اللفظي بالحروف والجمل من جهتي فصل الحرف عن الحرف عند توكيده، أو حذف الجملة المؤكّدة، لم أعثر على شاهدٍ واحدٍ في باب توكيد الحروف غير الجوابية في كتب النحو يناظر هذا الشاهد. صحيح أن الحروف غير الجوابية ليست كالجوابيّة، فلا يؤكد بعضها بعضاً إلا بوجود فاصل، لكن طبيعة هذا الفاصل ليست جملة، بل هو يكون تارة حرف عطف، أو اسماً ظاهراً يكرر مع الحرف، أو ضميراً للاسم الظاهر. ومن النادر جداً تكراره دون فاصل. وقد لاحظت أن الحرفين غير الجوابيَّين قد جاءا دائماً في جملة واحدة، فلا يتكرر الثاني بعد تمام جملة الحرف الأول(١)، وهذا ما نص عليه ابن عقيل في شرحه(٢) ولو اعتبرنا أن الحرف "لن"، قد وقع في مقدمة جملة محذوفة مؤكّدة للجملة الأولى، فهل يجوز حذف الجملة المؤكّدة؟ الرأي الرجح استناداً للأخفش أنه منع في نحو "الذي رأيت زيد" أن يؤكد العائد المحذوف بقولك "نفسه"؛ لأنّ العائد مُريدٌ للطول والحاذف مريدٌ للاختصار، وتبعه الفارسي، فردَّ في كتاب

(١) انظر حسن، عباس : النحو الوافي، ص ٥٣٢-٣/٥٣٣.
(٢) انظر ابن عقيل: شرح ابن عقيل، ص ٢١٥ – ٢/٢١٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الأفعال قول الزجاج في ﴿ قَالُوٓا إِنۡ هَٰذَٰنِ لَسَٰحِرَٰنِ ﴾(١) إن التقدير: إنّ هذان لهما ساحران"، فقال: الحذف والتوكيد باللام متنافيان، وتبع أبا علي أبو الفتح فقال في الخصائص: "لا يجوز "الذي ضربتُ نفسَهُ زيد(٢) على أن يكون "نفسه" توكيداً للهاء المحذوفة من (ضَربت) وهذا مما يترك مثله، وقول أبي الفتح الأخير دليل على منع حذف المؤكّد الضمير المفعول به في "ضربت".

ويتضح مما سبق أن حذف كلٍ من المؤكّد والمؤكّد غير جائز، أو غير مستحبٍ على أقل تقدير. وقد أجاز ابن جني -على الرغم من ذلك- بقاء عنصر واحد من الجملة المحذوفة فضلةً دالاً على حذف أركانها حين يقول: "وعلى ذلك صار قوله: "فاه إلى فيَّ" من قوله: كلمته فاه إلى في "ضامناً للضمير الذي كان في جاعلاً(٣) .

وللشريف الرضي رأي مفاده أن لا مانع من الحذف في جملة التوكيد، إذا بقي عليها دليل كما في قوله تعالى: "أولى لك فأولى" إذْ التقدير أولى لك فأولى لك، فكلمة "أولى" الثانية مبتدأ حُذف خبره، والجملة الاسمية من هذا المبتدأ وخبره المحذوف، توكيد لفظي للجملة الاسمية التي قبل الفاء المهمله(٤).

أما الدليل الصناعي الحاسم على وجود الحذف، فهو تتابع حرفي النصب دون فاصل، "والحرف لا يدخل على نظيره ولو كان مقدراً"(٥)، ولا بد لنا أن نلاحظ أننا أمام نصٍ شعري حديث ليس بالضرورة أن يحاكي القاعدة النحويَّة تماماً.

---

(١) سورة طه، الآية ٦٣.
(٢) ابن جني: الخصائص، ص ٢/٣٨٠.
(٣) ابن جني: الخصائص، ص ٢/٣٨٢.
(٤) انظر حسن، عباس: النحو الوافي، ص ٣/٥٣٦، هامش رقم (١).
(٥) المرجع نفسه: ٤/٣٠٤.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

أما عن دلالة الحذف فتتمثل في استبعاد المحذوف بعد حرف النفي وهو استطاعة إلحاق الأذى بالوطن، وتأبيد نفيه الذي دلت عليه "لن"، والذي جعلها تفيد هذا المعنى وجود اسم الشرط "مهما" وإفادته الظرفية الزمانيّة المانعة تحقق فعل الأذى منعاً مطلقاً. و "لن" بحسب الزمخشري تفيد توكيد النفي وتأبيده خلافاً لابن هشام وآخرين(١). ومما يؤكد هذا المعنى اتصال "لن" بـ "ليقتلوا الأحلام والأمل" على سبيل التجاور المكاني، الأمر الذي يوحي بأن محذوف "لن" وهو إلحاق الأذى بالوطن وقتله على سبيل المجاز، يكافئ قتل الأحلام والأمل، وهذا غير ممكن تحقيقه في الواقع؛ لأن الأحلام والأمل لا يُقتلان، ولا يمكن للإنسان أن يعيش بلا أحلام ولا أمل.

٥-الإيجاز والاختصار، ومنه حذف الجملة المعطوف عليها في قولها:

مضيت؟ إلى أين؟ هلا تعود إليّ، إلى روحي اللاّئب

حنانك، ضقت وضاقت حياتي بهذا الصدى المحرق اللاهب

حنانك قلبي يذوب وراءك، أوّاه من قلبي الذّائب

تلفّتْ، وراع بقاياه تذوي مع الأملِ الغارب(٢).

موضع الحذف في الشاهد السابق في السطر الشعري الأخير؛ فالفعل "تلفّتْ": فعل أمر مبني على السكون، وقد جاء متلواً بالواو متلوّةً بالفعل "راع"؛ و "راع" له معنيان؛ الأول: فزع، والثاني رجع"(٣).

---

(١) انظر ابن هشام، منفي اللبيب، ص ١/٣١٣.
(٢) طوقان، فدوى: الديوان، ص ٥٥.
(٣) انظر إبراهيم أنيس وآخرون: المعجم الوسيط، مادة "راع" ص ١/٣٨١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والعلاقة بين "تلفّتْ" و "راع" ليست علاقة العطف التي تُوْهم بها الواو؛ فمن شروط صحة العطف التناسب، وليس ثمة تناسب بين فعل الأمر والفعل الماضي؛ لذا فإن ثمة حذفاً لا بد من تقديره حتى يستقيم المعنى، وبعده البنية النحوية.

وقبل الشروع في بيان الحذف لا بد من إيضاحه وفهمه؛ وفي سبيل ذلك يمكن الاستعانة بالمعنى المعجمي للفعل "راع"؛ وفي تقديري أن المعنى المقصود في هذا الشاهد هو "رَجَعَ"؛ إذ الرجوع يناسب دعوة الدّاعي إلى التلفت، ولا يكون الرجوع إلا بعد سماع المدعو الضمير في "تلفتْ" صوت الدّاعي، ثم الرجوع إليه. كما أن تقرير المعنى الثاني؛ وهو الفزع المسند إلى الضّمير الغائب "هو" يقتضي تقدير مفعول به محذوف، وهو الضمير الذي يمكن أن يتصل بالفعل "راع" ليصير "راعه"، وفي ذلك كثرة لتقدير المحذوفات من دون أن يخدم ذلك المعنى.

لذا فإن معنى الجملة بعد تقدير الحذف يصبح على النحو الآتي:

صاحت: تلفّتْ، فتلفّتَ وراع بقاياه تذوى مع الأمل الغارب؛ وبناءً عليه فثمة جملة محذوفة عطفت عليها جملة فتلفت، فلما تلفّتَ رجع إليها وحاله هزيلة ذاوية، إذ الجملة الاسمية بقاياه تذوي مع الأمل الغارب" جملة حالية من الضمير في "راع". وهذا أولى من تقديرنا المعنى المعجمي للفعل راع بمعنى فزع؛ لأن المعنى عندئذٍ سيكون: وراعه أنّ بقاياه تذوي مع الأمل الغارب، ففضلاً عن تقدير جملة فعلية محذوفة، يلزم أيضاً تقدير مفعول به محذوف للفعل "راع" وتقدير "أنَّ" قبل الجملة: "بقاياه تذوي" حتى يصلح تأويلها فاعلاً للفعل "راع".

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إذاً، فقد أرشد تَرَتُّب الفعل "راع" على الفعل المحذوف التفتْ إلى الفعل المحذوف "فالتفت"، إذْ الغالب أن المعطوف عليه يحذف إذا دلّ على جملة(١)، ويكثر الحذف من هذا النوع (حذف الجمل) -في سياق العطف(٢)، وقد أشار ابن هشام إلى حذف الجمل في القرآن الكريم حيث ورد بكثرة(٣).

وبعد، هذا كله تتضح دلالة الحذف، فهي للإيجاز والاختصار، إذْ السياق العام للقصيدة هو انتظار عودة من لا ترجى عودته إلا في الرؤى والأحلام الهاربة المسرعة، والقصيدة كلها تترقب الإمساك بمشهد اللقاء، وتحشد من أجله كلّ طاقتها الإيحائية والبصرية. ولما كان الأمر كذلك، فقد صارت بنية الجملة المحذوفة. وتمثّل استجابة المخاطب ومن ثم الالتفات – فاصلاً يحول دون مباشرة فعل الرجوع المتمثل في الفعل "راع" ويؤخره، ويقلل من الاحتفاء به؛ لذا حُذف إيجازاً واختصاراً لَمّا دلّ عليه الفعل "راع". وقد ساهمت جملة الحال "بقاياه تذوي" في تجسيد حال المحذوف الذي ربما يكون الموت قد غيبه، ليشف ذلك عن أن العودة ليست أكثر من عودة حلميّة، بدليل قولها في نهاية القصيدة.

إلى أين؟ يا لك طيفاً ألمَّ وعانق روحي بحلم سعيد(٤).

ومنه أيضاً قولها:

إلى أين؟ رحماك يا ابن الصحارى وبرِّدْ ظماء الفؤاد العميد

---

(١) حموده، طاهر: ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، ص ٢٥٠.
(٢) المرجع نفسه: ص ٢٩٢-٢٩٣.
(٣) ابن هشام: مغني اللبيب، ص ٧٤٢-٢/٧٤٨.
(٤) طوقان، فدوى: الديوان،ص ٥٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فقد حُذفت الجملة الواقعة قبل قولها: "وبرِّدْ"؛ لأن "بـرِّدْ" فعـل ولا يجـوز عطفـه علـى الاسم "ابن الصحارى" ولا علـى "رحمـاك" والتقـدير: إلى أيـن تمـضي؟ رحمـاك يـا ابـن الصحارى، تعالَ وبرِّد ظماء الفؤاد العميد. ولما كان تبريد ظماء الفـؤاد يتطلـب عـودة ذلـك الذي مضى إلى المجهول وحضوره بعد دعوته؛ لذا فقد اقتـضى الأمـر تقـدير المحـذوف، وهـو الجملة الفعلية، "تعال" أو أقبل وهي جملة فعليّة أمريَّة تحقق دعاء الغائـب، فقـد حُـذف الفعـل لدلالة "برِّد ظماء الفؤاد عليه" فتحقق بذلك الإيجـاز المطلـوب الـذي يخلـق الإيحـاء بوطـأة الإحساس بالظمأ، واستعجال ما يبرِّد ظمأ الفؤاد. وحذف الجملـة المعطـوف عليهـا في سـياق العطف جائز.

ومنه أيضاً قولها:

واحنانـــــــــاه لأمِ أيِّـــــــــمٍ ... طـــوت الـــنّفس علـــى هـــم وغـــم

فنـــضت عنهـــا الثيـــاب الـــسود؛ لا ... لا تظنّـــوا جرحهـــا الـــدام التـــأم

بـــل لـــدفع الـــشؤم عـــن واحـــدها ... يـــا لقـــب الأم إنْ أشـــعر هـــمّ!(١).

شاهد الحذف كائن بعد "بل". ومعروف أن بـل تخـتص بعطـف المفـردات، ولا تخـتص بعطف الجمل؛ "فإن دخلت على جملة فهي حـرف ابتـداء فقـط، ومعنـاه إمـا: "الإضـراب الإبطالي" وإما: "الاضراب الانتقالي"(٢)، "فالجملة بعده مـستقلة في إعرابهـا عمـا قبلـها، ولا يصح إعرابها خبراً ولا غير خبر عن شـيء سـابق عليـه(٣). ويقـول الـسيوطي "لا يـسوغ

---

(١) طوقان، فدوى: الديوان، ص ٩٤.
(٢) حسن، عباس: النحو الوافي، ص ٣/٦٢٣.
(٣) المرجع نفسه والصفحة نفسها.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يسوغ الإخبار بجملة ندائية... ولا مصدره بلكن، أو :بل، أو: حتى.... بالإجماع في كل ذلك"(١). وما أشار إليه عباس حسن موجود بنصه عند صاحب المغني(٢). "ويعطف بها (بل) بعد النفي والنهي، ويعطف بها في الخبر المثبت، والأمر فتفيد الإضراب عن الأول وتنقل الحكم إلى الثاني"(٣).

ومن المتفق عليه أن "بل" إذا تلتها جملة كانت حرف ابتداء لا عطف، ومن ذلك قوله تعالى: ﴿ وَقَالُوا۟ ٱتَّخَذَ ٱلرَّحْمَٰنُ وَلَدًا ۗ سُبْحَٰنَهُۥ ۚ بَلْ عِبَادٌ مُّكْرَمُونَ ﴾(٤)، ومنه ايضاً: ﴿ قَدْ أَفْلَحَ مَن تَزَكَّىٰ ﴿١٤﴾ وَذَكَرَ ٱسْمَ رَبِّهِۦ فَصَلَّىٰ ﴿١٥﴾ بَلْ تُؤْثِرُونَ ٱلْحَيَوٰةَ ٱلدُّنْيَا ﴾(٥).

مما سبق يتضح أن "بل" في الشاهد السّابق ابتدائية وليست عاطفة، وأن ما بعدها جملة حُذف فعلها، وتقديره: "نضت" دلت عليه الجملة الفعلية "ونضت عنها الثياب السود" ولما كانت هذه الجملة دالة على الجملة الواقعة بعد بل، فإن ذكرها من باب الحشو، والتخفف منها أليق بالأسلوب وأوجز.

٦-الإيحاء بفرادة المحذوف، ومن ذلك قولها:

في الليل إذْ تخشع روح السكون

أسمع في الهدأة صوتاً غريباً، صوتاً له طعم ولون رطيب

---

(١) السيوطي، الهمع ص ١/٩٦، نقلاً عن عباس حسن، النحو الوافي، ص ٣/٦٢٤.
(٢) انظر ابن هشام: مغني اللبيب، ص ١/١٣٠.
(٣) ابن عقيل، شرح ابن عقيل على الفية ابن مالك، ص ٢/٢٣٦.
(٤) سورة الأنبياء، الآية ٢٦.
(٥) ابن عقيل، شرح ابن عقيل على الفية بن مالك، ص٢/٢٣٦. (سورة الأعلى، الآيات ١٤-١٦).

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

طعم، ولكن غير أرضي،

لون، ولكن غير مرئي، طيبٌ، ولكن....

لا، فما أدري ما كنهه(١).

حُذفت الجملة الواقعة بعد لكن في هذا الشاهد، ولكن تكون مخففةً وتكون ساكنةً في أصل الوضع، وهي عندما تكون مخففةً "لا تعمل خلافاً للأخفش، وعندئذٍ تكون حرف ابتداء تفيد الاستدراك لا العطف، وإن وليها مفرد فهي عاطفة بشرطين؛ أحدهما: أن يتقدمها نفي أو نهي، وأن لا تقترن بالواو، قاله أبو علي الفارسي وأكثر التحويين(٢).

ومعنى ذلك كله أن توصيفها في الجملة السابقة ابتدائية استدراكية مسلوّة بجملة محذوفة، فهي مخففة، مسبوقة بالواو، غير مسبوقة بنفي أو نهي "فلا يعطف بلكن في الإثبات"(٣) غير أن ابن هشام يذكر رأياً آخر لا يتسق مع ما سبق، وهو يضعف هذا الرأي بدليل تصديره إياه بالزعم، والزعم مطية الكذب، يقول: "وزعم ابن الربيع أنها حين اقترانها بالواو عاطفة جملة على جملة، وأنه ظاهر قول سيبويه"(٤).

ويكرر عباس حسن الشروط التي ذكرها ابن هشام ومفادها: "إن لكن لعطف المفرد، ولا تعطف إلا بشروطٍ ثلاثة؛ هي: أن لا تكون مسبوقة بنفي أو نهي، وأن يكون المعطوف بها مفرداً لا جملة، وأن لا تكون مسبوقة بالواو مباشرة، وإذا لم تتحقق هذه الشروط مجتمعة لم تكن "لكن" حرف عطف، واقتصر على أن تكون حرف استدراك وابتداء

---

(١) طوقان، فدوى: الديوان، ص ٨٣.
(٢) انظر ابن هشام: المغني، ص ١/٣٢٢.
(٣) ابن عقيل: شرح ابن عقيل، ص ٢/٢٣٥.
(٤) ابن هشام: مغني اللبيب، ص ١/٣٢٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

للكلام، ووجب أن يقع بعدها جملة فعلية أو اسمية تعطف بالواو على الجملة التي قبلها(١).

وخلاصة ذلك كله أن ثمة جملة بعد لكن معطوفة بالواو أو مستأنفة على ما قبلها.

والحقيقة أن البنية الإيحائية للشاهد توحي برفع ما يتوهم ثبوته عمّا قبل لكن كلّما تكررت، فثمة طعم لكنه ليس طعماً أرضياً، وثمة لون لكنه غير مرئي، وثمة طيب لكنه... فلم تذكر الجملة الشعرية طبيعة التوهم الذي سيرفعه الحرف "لكنْ". وحذف الجملة بعد "لكنْ" ينساق في سياق دفع التوهم، لكن الشاعرة استنفدت كل ما يمكن أن يرفع التوهم بشكل فعّال، فهي أرادت ما هو غاية في رفع التوهم، فلم تعثر على ما يناظر المحذوف في الجملتين السابقتين المتضمنتين معنى "في الجنة ما لا عين رأت ولا أذن سمعت"، فلم يقنعها "ولا خطر على قلب بشر"، فحذفت ما يرفع التوهم لتوحي إلينا بملء مكان المحذوف بما يحقق الغاية، وفي ذلك مبالغة في التأكيد على فرادة المحذوف، والإيحاء بما لا يخطر إلا على بال القلة.

(١) انظر، حسن، عباس: النحو الوافي ص ٦١٦-٣/٦١٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المبحث الرابع

حذف الحرف

لقد أشرت في بداية حديثي عن ظاهرة الحذف إلى أنني سأدرس فقط حروف المعاني، تاركاً حروف المباني لعدم تأثيرها في البنية الدلالية للكلمة أو الجملة؛ فهي مبحث من مباحث علم الصرف ولا شأن للدراسة بها. و "حذف الحرف على ضربين: أحدهما حرف زائد على الكلمة مما يجيء لمعنى، والآخر من نفس الكلمة"(١). وحذف الحروف ليس بقياس، وفي هذا الصدد يوضح ابن جني في "باب في زيادة الحروف وحذفها قائلاً: "وكلا ذينك ليس بقياس لما سنذكره. أخبرنا أبو علي -رحمه الله- قال: قال أبو بكر: حذف الحروف ليس بالقياس. قال: وذلك أن الحروف إنما دخلت الكلام لضرب من الاختصار، فلو ذهبت تحذفها لكنت مختصراً لها هي أيضاً، واختصار المختصر إجحاف به. وتفسير قوله: "إنما دخلت الكلام لضرب من الاختصار" هو أنك إذا قلت: ما قام زيد فقد أغنت (ما) عن (أنفي) وهي جملة من "فعل وفاعل".(٢)

ويمضي ابن جني في بيان ما تؤديه الحروف من اختصار لنيابتها عن كلمات أو جمل، ومن ذلك إلا عن استثني، والواو عن أعطف، وليت عن أتمنى، وهل عن أستفهم....إلخ(٣) فأمّا عذر حذف هذه الحروف فلقوّه المعرفة بالموضع(٤)، ولا يجوز الحذف في جميع الحروف بل يجوز في بعضها ويمنع في بعضها الآخر، ومما يمتنع حذفه

---

(١) ابن جني، الخصائص، ص ٢/٣٨٣.
(٢) المرجع نفسه: ص ٢/٢٧٥.
(٣) المرجع نفسه: ص ٢/٢٧٦.
(٤) المرجع نفسه: ص ٢/٢٨٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

حروف الجر "وذلك أنّ المجرور داخل في الجار غير منفصلٍ، فصار كأنه شيء من الاسم، لأنه معاقب للتنوين"(١) وليس من كلامهم أن يضمروا الجار(٢). ويعلل ابن جني عدم جواز الحذف المطلق في الحروف بقوله: "فإذا كانت هذه الحروف نوائب عما هو أكثر منها من الجمل وغيرها لم يجز بعد ذا أن تخرق عليها، فتنتهكها وتجحف بها"(٣). لكن سيبويه الذي قال بأن حذف الجار ليس من كلام العرب يذكر لنا في الجزء الثاني من كتابه شاهداً على إضمار الحرف الجار. فقد ذكر سيبويه في سياق تعليقه على قولهم "الله لتفعلن" أنهم أضمروا الحرف الذي يجر، وحذفوا تخفيفاً على اللّسان، وصارت ألف الاستفهام بدلاً منه في اللفظ معاقباً(٤). كما يشير سيبويه في كتابه إلى عدد من المواضع التي يكون فيها حذف بعض الحروف قياسياً مطرداً، ومن ذلك حذف حرف الجر قبل "أنْ" و "إنّ" المصدريَّين، ومن ذلك قوله تعالى: ﴿ يَمُنُّونَ عَلَيْكَ أَنْ أَسْلَمُوا ﴾(٥)، والتقدير: بأن أسلموا، وقوله تعالى: ﴿ وَٱلَّذِىٓ أَطْمَعُ أَن يَغْفِرَ لِى ﴾(٦) والتقدير: في أن، وقوله تعالى: ﴿ وَبَشِّرِ ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ وَعَمِلُوا۟ ٱلصَّٰلِحَٰتِ أَنَّ لَهُمْ جَنَّٰتٍ ﴾(٧) التقدير: بأن"(٨). ومن الحروف التي تحذف باطراد حرف الجر من، فهو "يحذف باطراد قبل مميز "كم" الاستفهامية نحو: بكم درهم اشتريت هذا؟ فدرهم مجرور بمن محذوفة عند

---

(١) سيبويه: مصدر سابق، ص ١/٢٥٤.
(٢) المرجع نفسه: ص ٢/١١٥.
(٣) ابن جني، الخصائص، ص ٢/٢٧٦.
(٤) سيبويه: مصدر سابق، ص ٢/١٦١.
(٥) سورة الحجرات، الآية ١٧.
(٦) سورة الشعراء، الآية ٨٢.
(٧) سورة البقرة، الآية ٢٥.
(٨) سيبويه: مصدر سابق، ص ١/٣٩١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الخليل وسيبويه، وهو حذف قياسي عندهما إذا دخل على "كم" حرف جر(١). وثمة كلام كثير بشأن حروف الجر وحذفها لا يتسع المجال لذكره هنا(٢). ومن ذلك أيضاً إضمار حرف القسم في اللهم وقيام الميم مقامه، وذكر كذلك إضمار واو الحال في باب "ما ينتصب لأنه حال"(٣)

وأمام هذه الآراء المتخالفة لا بد من الرجوع إلى تلك القاعدة الذهبية التي وضعها النحاة، وهي: لا حذف إلا بدليل، فمتى قام الدليل جاز الحذف، ولعل عدم التوسع في حذف الحرف مردّه إلى صعوبة إقامة الدليل في كثيرٍ من الأحيان، نظراً لأن الحرف يعبر عن علاقة تشريكية تركيبية، ولا يعبر عن معنى مفرد مستقل.

ومما سبق يتضح أن حذف حرف الجر لا يسوغ إلا في مواطن محددة، ولا يستحب الاتساع في حذفه، أما قياس الحذف فمن الأفضل أن يحاكي ما شاع عن العرب في كلامهم، واشتهر في أمثلتهم الواضحة. وبعد هذا التقديم انتقل إلى شواهد حذف الحرف وأغراضه.

١-حذف أن المصدريّة، ومنه قولها:

واصغِ معي في سكون الرياض ... وقد لفّها غسق الغيهب

وأنت.. وأنتَ تخاف الخريف ... وتشفق من ريحه العاتيه

---

(١) المصدر السابق: ص ٣/١٢٨.
(٢) ابن عقيل، شرح ابن عقيل، ص ٢/٤١.
(٣) سيبويه: مصدر سابق، ص ٢/١٦١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تخـــــاف تُزايلـــــكَ الملهبـــــات وتخمـــــد أشـــــواقك الطاغيـــــة([1])

ومنه أيضاً قولها:

سـل الـدرب كـم جئـتُ غِـبَّ النّـوى أجُـرُّ الخطـى فـي الغـروب الحـزين

وحـولي مـن الـذكريات الخـوالي طيـوف تثيـر لهيـب الحنـين

أخـاف تكـرُّ عليهـا الليـالي وتـدفن تحـت رمـاد السنين([2])

ومنه أيضاً:

أيـن الغنـاء العـذب يـا طـائري تسـبق فيـه كـلَّ شـادٍ طـروب

مالـك تلقـي نظـرة الحـائرِ يريـد يستجلي خفايـا الغيـوب([3]).

ومنه كذلك قولها:

تشكُّ بحبي؟ لأني حجبت رسائل قلبي

كأنك تجهل أسباب صمتي

تغار؟ أحبُّ أحبُّ تغار

ولكن لماذا، لماذا تغار وأنت الحياة([4]).

([1]) طوقان، فدوى: الديوان، ص ٣٦.
([2]) المصدر نفسه: ص ٥٧.
([3]) المصدر نفسه: ص ١٠٢.
([4]) المصدر نفسه: ص ١٧٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقبل الشروع في تحليل الشواهد أتوقف عند السطر الشعري قبل الأخير، وهو "أحبُّ تغار، فهو بحاجة إلى تأويل، وتأويل الجملة بمصدر دون حرف مصدري أمرٌ جائز(١) وقد ورد من ذلك في القرآن الكريم كثير؛ فقد قدّر صاحب معجم إعراب الألفاظ والجمل في القرآن الكريم حرفاً مصدرياً محذوفاً قبل أعبدَ في قوله تعالى:

﴿أفغير الله تأمروني أعبدَ﴾(٢).

وقد اعتدّ صاحب المغني بالشاهد السابق في حديثه عن حذف "أنْ" المصدرية على قراءة من قرأ بالنصب، كما أورد شواهد أخرى سماعية منها: خُذ اللص قبل يأخذك" و "مُرْه يحفرها" و "تسمع بالمعيدي خير من أن تراه"(٣).

من الملاحظ أن حذف "أنْ" المصدرية في الشّواهد الأربعة قد انتظمه سياق واحد، وهذا السياق هو سياق الخوف والحيرة والشك الذي يمنع من ممارسة الفعل. وهذا الخوف يتهدد فاعله الذي قد يشير إلى الشاعرة، وهو ليس خوفاً محتملاً بل مؤكّداً، وهو أيضاً ليس ببعيد، بل هو قاب قوسين أو أدنى يتربص بفاعله النحوي وهو ضمير المتكلم المستتر في "أخاف" والمخاطب في "تخاف" و "تغار". فالخوف مستحكم حاضرٌ بدليل الزمن المضارع المسند إلى المخاطب والمتكلم. والفعل المقترن بأن الظاهرة يصرف النظر عن الزمن، ويشير إلى الحدث المتجسد في المصدر المؤول، ولأن الشاعرة تريد تجسيد مخاوفها عليها أو على فواعلها الشعريّة؛ هذه المخاوف المحيقة بها التي توشك أن تنقض عليها بين لحظة وأخرى، فقد حذفت "أنْ" المصدريّة رغبةً منها في تخليص الفعل من دلالة المصدر

---

(١) فخر الدين قباوة، إعراب الجمل وأشباه الجمل ص ١٦٦-١٦٧.
(٢) أبو فارس الدحداح، إعراب الألفاظ والجمل في القرآن الكريم، مكتبة لبنان، ط١، ١٩٩٩ ص ٦١٥.
(٣) انظر ابن هشام: المغني ص ٧٣٦ – ٢/٧٣٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التي تتجرد من زمن الحدث محتفظةً بالحدث نفسه وحسب، ورغبة منها أيضاً في التأكيد على حضور زمن الحدث دون أن ينازعه فيه المصدر المؤول لو أنها أظهرت "أنْ" المصدريَّة.

ومن هنا فقد أدَّى حذف "أنْ" المصدريَة دوراً مهماً في التأكيد على حقيقة المخاوف وقرب وقوعها، ومن ثم فهي مخاوف واقعيّة لها ما يبررها، وهذا كله يعكس الحالة الوجدانية لدى الشاعرة، ويصور أعماقها المضطربة، وحذف أن المصدريَة يوحي بمباشرة الفعل زمن المضارع وتخليصه للحال دون فاصل زمني.

٢-حذف قد قبل جملة الحال الفعلية التي فعلها ماضٍ، ومن ذلك قولها:

نفخت في بنيك، فانطلق العاني، وهبَّ الكابي، وحيَّ المودي

وتداعوا من هها وهنا، وانتظموا تحت بندك المعقود

أما تراهم تسايلوا بين عينيك خفافاً، من قاحمٍ ونجيد(١).

موضع الحذف في الشاهد هو السطر الشعري الأخير قبل "تسايلوا" الجملة الحالية الفعلية ذات الفعل الماضي. والحال إذا وقعت جملة فعلية ماضية وجب تصديرها بـ "قد" عند البصريين والأخفش، ومثال ذلك قوله تعالى: "ما لنا لا نقاتل في سبيل الله وقد أُخرجنا من ديارنا"، ومثالها مقدرة قوله عز وجل: ﴿ هَـٰذِهِۦ بِضَٰعَتُنَا رُدَّتْ إِلَيْنَا ﴾(٢) ونحو ﴿ أَو جَآءُوكُمْ حَصِرَتْ صُدُورُهُمْ ﴾(٣)، أما الكوفيون فلهم رأي آخر مفاده قولهم: "لا تحتاج لذلك؛ لكثرة وقوعها حالاً بدون "قد"، والأصل عدم التقدير

---

(١) طوقان، فدوى: الديوان، ص ١٠٧.
(٢) سورة يوسف، الآية ٦٥.
(٣) ابن هشام، المغني ص ١٩٥ وابن عقيل: الشرح ص ٢/٦٥٩ .(سورة النساء، الآية ٩٠).

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فيما كثر استعماله"(١). ومختصر القول أنها واجبة الدخول على جملة الحال الماضية، ولا بد من تقديرها عند حذفها. "فالفعل الماضي الواقع حالاً لا بد له من قد ظاهرة نحو: ﴿وَمَا لَكُمْ أَلاَّ تَأْكُلُواْ مِمَّا ذُكِرَ اسْمُ اللّهِ عَلَيْهِ﴾ ، "وقد فضل لكم" أو مضمره نحو: ﴿ أَنُؤْمِن لَكَ وَاتَّبَعَكَ الأَرْذَلُونَ ﴾(٢) و ﴿ جَآءُوكُمْ حَصِرَتْ صُدُورُهُمْ ﴾(٣).

أما عن دلالة حذفها في الشاهد السابق فيمكن تلمّسها من خلال السيّاق بعد الاتكاء على ما تؤديه من معنى في حال ظهورها في السيّاق. وتفيد "قد" عند اقترانها بجملة الحال الماضية معنى التوقع، فقد أورده ابن هشام في المغني، واستدرك عليه بقوله: "تفيد توقع وقوع الفعل الماضي قبل وقوعه"(٤) وقد علل ذلك بأن الماضي إذا وقع لم يعد في حكم المتوقع، ويكون كذلك قبل وقوعه، ومن المعاني التي ذكرها صاحب المغني تقريب الماضي "بقد" من الحال(٥)، كما ذكر معنى آخر وهو التحقيق(٦). وبعد هذه الإشارات الموجزة إلى معاني "قد" أعود إلى النص. فالناظر في النص يجد أن جملة الحال لم تكن متوقعة الحدوث لا قبل حدوثها ولا بعده. فالنّص من أول القصيدة حتى موضع الشّاهد يتحدث عن حال الأمّة التي اندثرت أمجادها، وهي التي انجبت المثنى وابن الوليد وغيرهم، ثم تتساءل الشاعرة:

---

(١) ابن هشام: المرجع نفسه.
(٢) سورة الشعراء، الآية ١١١.
(٣)ابن هشام، المغني ص ١٩٤. (سورة النساء، الآية ٩٠).
(٤) المرجع نفسه: ص ١٩٤.
(٥) المرجع نفسه: ص ١٩٥.
(٦) المرجع نفسه: ص ١٩٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

عجباً أين أين ما وطدوه من صروحٍ شمٍّ وملكٍ عتيد(١)

ثم بعد ذلك يبزغ نور جديد في البلاد العربيَّة بمناسبة تأسيس الجامعة العربيَّة، وإذا بالأمل يزهر في النفوس فتحيا من جديد بعد أن كانت كالميتة، فها هي تقول:

بُعث الهامدون، آمنتُ بالبعثِ، بآيات يومه المشهود(٢)

فالتطور الدلالي الذي أضافته جملة الحال نابع من بعث الهامدين الذين سكنوا حتى كأنْ لا حراك بهم، ولما أرادت الشاعرة أن تصف اندفاعهم ووثوبهم على نعاسهم، وسكونهم، وذلتهم أوحت بأنّ سامعها (المخاطَبْ) لا يصدق ما تقول، لفرط يأسه ويأسها من هؤلاء، فقد تساءلت: "أما تراهم تسايلوا بين عينيك خفافاً". فكأنها تريد أن تقول: شكك مبرر، لكن أما تراهم رأي العين، وتؤكد على نفي شكه بقولها: بُعِث الهامدون.

وقد بلغ فرط يأسها منهم في السابق أن شكّل بعثهم وانتفاضهم دليلاً على إيمانها بيوم البعث، وهو يوم لا شك فيه ولا ريب. ولما كان الأمر كذلك فقد حذفت قد، وقد تفيد توقع الفعل الذي حصل، لتؤكد أن مثل هذا البعث الذي تجسَّد في تأسيس الجامعة لم يكن منتظراً ولا مرتقباً من قومٍ ذهبوا في الفرقة والانقسام كل مذهب؛ فناظرت البنية اللغوية البنية الدلالية وجسَّدتها خير تجسيد.

ومنه أيضاً قولها من قصيدة لها بعنوان "هل تذكر؟":

لقاؤنا ودربنا الأرحبُ

هل تذكر

---

(١) طوقان، فدوى: الديوان، ص ١٠٦.
(٢) المصدر نفسه: ص ١٠٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لقاؤنا إذ تسبق الموعدا

خطاي تستهدف عبر المدى ركناً هناك

على رصيف الشارع الصاخب

وحيث ألقاك سبقتَ مثلي ساعة الموعد

هناك تغدو فرحتي فرحتين(١).

موضع الحذف في الشاهد قولها: "وحيث ألقاك سبقتَ مثلي ساعة الموعد" والأصل: "وقد سبقتَ مثلي ساعد الموعد". ويتضح من الشاهد ومن القصيدة كلها أن العهد طويل بين التذكّر وزمن الذكرى، " وأنّ العودة إلى ذلك العهد مستحيلة، بل إن تذكر ذلك العهد من الصعوبة بمكان تحتاج معه إلى طول تذكر من لدن الحبيب الذي لا تكف الحبيبة عن تذكيره بما كان بينهما ذات يوم. فالأمر منته بالنّسبة إليه. فالذكرى بعيدة ومدفونة في متاهات النسيان، فكأنّها لم تكن حقيقة ذات يوم. وكان من الممكن أن تُساهم "قد" في تحقيق ذلك العهد الخالي، لكنّه لا يحتاج إلى تحقيق، فهو ذكرى. والذكرى تعكس ما وقع فعلاً لا وهماً، وليس هذا هو المأمول من "قد" في هذا السياق، بل المأمول منها تقريب ذلك العهد، عهد الصّبا والصبابة من الزمن الذي شاخت فيه القلوب، وهذا ما لا تقرٌّ به "قد" أو غيرها، لذا فقط سقطت "قد" من اللّفظ لتوحي بهذا المعنى. ففي النفس ما يشغلها عن كل صَبْوة.

٣-حذف الفاء الواقعة في جواب الشرط، ومنه قولها:

مهما تدر عليك في متاهة الظّلم طاحونة العذاب والألم

---

(١) المصدر السابق، ص ١٠٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لن يستطيعوا يا حبيبنا أن يفقأوا عينيك(١).

موضع الحذف في الشّاهد السابق حذف "الفاء" من صدر جملة الجواب المصدَّرة بـ "لن"، وهي أداة نفي، وجواب الشَّرط لا بد من اقترانه بالفاء إذا لم تصلح جملة الجواب لأنْ تكون جملة للشرط(٢). ومن المواضع التي لا يصلح فيها الجواب شرطاً تصدير جملته بأداة نفي، مثل: ما، لن، إنْ... نحو قوله تعالى: "وما يفعلوا من خيرٍ فلن يُكفروه"(٣).

ومن المعروف أن وظيفة الفاء الواقعة في جواب الشرط هي ربط جملة الجواب بالشَّرط، "فمن أوجه الفاء؛ أن تكون رابطة للجواب، وذلك حيث لا يصلح لأن يكون شرطاً"(٤)، والعلاقة بين فعل الشرط وجوابه تقوم في الأصل على ترتب الثاني على الأول. وبالنَّظر إلى هذه العلاقة بوضعها مُدخلاً لفهم الشاهد فإننا نجد اسم الشرط "مهما" متضمناً معنى الظرفيَّة، "فمهما" ظرف لفعل الشرط"(٥)، وتقديره "أيُّ وقت"(٦). ومن ثم فهو يفيد الاستمرارية، والتكرار، واستغراق المستقبل، وفوق هذا فقد باشر فعلاً يفيد التكرار أيضاً وهو: "تدر"، وبهذا المعنى كان الشرط لم يَعُد قيداً لتحقق الجواب، فهو شبه مطلق الزمن. ولما كان الأمر كذلك، صار الجواب كأنه مطلق لا يحدُّه قيد أو شرط، ومن ثم انعدم الترابط الدلالي بين الشرط والجواب، فصار الجواب في حكم المتحقق قطعاً؛ فلن يفقأ الأعداء عيني الوطن بغض النظر عن دوران طاحونة العذاب والألم، طال زمن الدوران أو قصر. ولما كان القصد الدلالي يتجه إلى الإيحاء بحتمية الجواب، وهو انتصار

---

(١) المصدر السابق، ص ٣٧٧.
(٢) انظر سيبويه: مصدر سابق، ص ٦٤، ٣/٦٥.
(٣) حسن، عباس: النحو الوافي، ص ٤/٤٦١.
(٤) ابن هشام: مغني اللبيب، ص ١/١٨٦.
(٥) المرجع نفسه: ص ١/٣٦٣.
(٦) المرجع نفسه: ص ١/٣٦٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الوطن وعلو قدره عند أهله، هذا العلو الذي سيدفعهم إلى منعه والذود عنه، فقد حذفت "الفاء" جواب الشرط تعبيراً عن حذف الصلة الدلالية بينها، وتأكيد عدم جدوى العذاب والقمع في إذلال الوطن وأهله، وعدم لزوم الشرط، المتمثل بالقمح والعذاب في نقض النّفي المقترن بالجواب، ذلك النفي الذي يجسد الذود عن عيون الوطن.

٤-حذف همزة الاستفهام، وذلك كثير في الديوان، ومنه قولها:

مضيت؟ إلى أين؟ هلاّ تعود لروحي اللهيف لقلبي الغريب(١).

ومنه أيضاً قولها على لسان الأرض تخاطب أحد أبنائها العائدين إليها بعد طول غياب:

رَجعت إليّ؟!

-رجعتُ إليكِ وهذي يدي، سأبقى هنا، سأموت هنا، هيني مرقدي(٢).

وقولها:

تشكُ بحبي؟ لأني حجبت رسائل قلبي،كأنك تجهل أسباب صمتي.

تغار؟ أحب أحب تغار(٣)

وقولها:

هنيهة السلام لا تخطفي ظلك من حولي، انتظري، لا، لا تطيري

قفي.. مضيتِ؟ امضي واغرقي في البعيد، فأنتِ

أنتِ الآن هذا النشيد(٤).

---

(١) طوقان، فدوى: الديوان، ص ٥٧.
(٢) المصدر نفسه: ص ١٢٥.
(٣) المصدر نفسه: ص ١٧٠.
(٤) المصدر نفسه: ص ١٨٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والهمزة مختصة بين أدوات الاستفهام بجواز حذفها؛ فهي "أصل أدوات الاستفهام، ولهذا خُصت بأحكام أحدها: جواز حذفها، سواء تقدّمت على أم... أم لم تتقدّمها"(١)، وهي كثيرة الحذف(٢) وحذفها في الكلام حسنٌ جائز إذا كان هناك ما يدل عليه(٣)، وغالباً ما تحذف الهمزة للإيجاز والتخفيف(٤). ويبدو أن أول من تحدث عن حذف الحروف، وبلاغة ذلك الحذف هو سيبويه، ولم يزد على التخفيف، فقد قال: "وحذفوه تخفيفاً وهم ينوونه"(٥) والحقيقة أن تفسير حذف الحروف ومنها همزة الاستفهام بالتخفيف والإيجاز لا يبدو مقنعاً، لا سيما وأن الحرف من طبيعته الاختصار، وقد أشرت فيما مضى إلى أن بعض النحاة عدّ اختصار المختصر نوعاً من الإجحاف. فالحرف لا يشكل عبئاً لفظياً أو نصيّاً على الجملة، فهو لا يؤدي إلى الإطالة والإسهاب حتى يؤدي حذفه إلى الإيجاز والتخفيف. فضلاً عن أنّ التخفيف والإيجاز قد صارا علةً عامة يذكرها النحاة في كل بابٍ من أبواب الحذف نقلاً عن بعضهم، وهم كلهم في ذلك عيالٌ على سيبويه، من تقدم منهم ومن تأخر.

والذي يبدو لي أن حرف الاستفهام سواء أكان الاستفهام حقيقياً القصد منه المعرفة والفهم، أو بلاغياً جاوز المعنى الأصلي للاستفهام إلى معانٍ أخرى "كالاستنكار، والتوبيخ، والتقرير، والأمر، والتعجب والاستبطاء" وغير ذلك(٦) إنما يرتبط بموقفٍ خطابي تتجه فيه رسالة الخطاب إلى مرسلٍ إليه محدد أو متخيل. ولما كان الأمر كذلك فإن أدلّة الحال تكثر

---

(١) ابن هشام: مغني اللبيب ص ١/٢١.
(٢) المرجع نفسه: ص ١/١٩.
(٣) إعراب القرآن المنسوب للزجاج، ت: إبراهيم الإبياري، دار الكتاب المصري اللبناني بيروت، ص ٣٥٢.
(٤) عبد السلام، مصطفى: الحذف البلاغي في القرآن الكريم، ص ١٠٦، ١٠٧.
(٥) سيبويه، مصدر سابق: ٢/١٤٤.
(٦) انظر ابن هشام: مغني اللبيب، ص ٢٤، ١/٢٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في هذا النوع من الأداء الكلامي، وهي في الغالب تكفي لإشعار المتلقي بالاستفهام، وتمكينه من التمييز بين الجملة الخبريّة والجملة الاستفهامية، ومن أجل ذلك فإن حذف أداة الاستفهام، لا سيما الهمزة، يكثر في اللغة المنطوقة على وجه التحديد.

والهمزة هي الأداة المحذوفة فيما اخترته من شواهد، "وتختص من بين سائر أدوات الاستفهام بجواز حذفها اعتماداً على القرائن؛ ولذلك أرى أنّ حذفها في اللُّغة المنطوقة أكثر وأظهر حيث يعتمد الناطق على التنغيم، وهو عامل مهم في تصنيف الجمل إلى أنماطها المختلفة من إخباريّة واستفهامية وتعجبية.. بالإضافة إلى ما قد يتوفّر من قرائن حالية"(١).

أما حذفها في النصوص المكتوبة (غير المنطوقة) فلمناظرة الموقف الأدائي الكلامي الطازج إذا جاز التعبير، والتأكيد على أن المتكلم قد بلغ به أمر معايشة التجربة ومقاربتها حداً صارت معه حاضرةً في وجدانه، يعبر عنها من خلال مفردات يرسلها، وفي ذهنه جميع سياقات التجربة المعبَّر عنها؛ فتفاعلاتها كامنة في أعماقه لا تبارحها، فهي تمارس حضوراً متسلطاً على وعيه، فيرسل منها ما يطفو على سطح الوعي، وعيه المتفاعل بحرارة، ويضمر البنية العميقة لهذا التفاعل، معتمداً في ذلك على ما تسعف به معرفة المتلقي بحال المرسل من خلال التنقيب المستمر في النّص بمجمله، فالنّص لا بَدّ أن يقدّم دليلاً مقالياً أو حالياً، وإن لم يقدم مثل هذا الدليل صراحة، فإنه سيوحي به إلى متلقيه. وذلك لأن المتلقي من أبناء لغة النّص، وهو يُدرك إمكانات لغته وحِيلها التعبيريّة، كما يدرك جميع أشكال النّماذج اللغويّة الممكنة التي يمكن أن تقال في سياق النص اتكاءً على خبرته اللغوية

---

(١) بشر، كمال محمد: دراسات في علم اللغة العام، القسم الثاني، ص ٢٥، ٢٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والكلامية. وباختصار شديد يمكن أن تحيلنا النّصوص المكتوبة بطريقة تغيب فيها الأدلة المقالية إلى نماذج كلامية منطوقة كثيرة جداً، تفسِّر طبيعة الأداء الكلامي المكتوب.

كما يمكننا أن نتتبع فعالية بعض نماذج الحذف من خلال الاتكاء على ما يظهر من أداءٍ كلامي في الأحلام، فكثيراً ما نرصد كلمات تخرج من صمت الحلم أثناء النوم لا يفهمها إلاّ من يتمكن من رصد البنية المضمرة من الحلم، وهذه البنية يمكن رصدها ممن يحيطون بالحالم. ويحدث هذا أيضاً في حالات الانفعال الوجداني العميق الذي يثور في هيئة لغوية تعلن النتيجة مخفيةً مقدماتها وأسبابها؛ كأن يخرج المتأمل بعد صمت طويل عن صمته قائلاً: لماذا؟ ربّما، لا، حبذا، لو، وكل هذه البنى اللغوية المبتورة تصلح لتوظيفها في سياقاتٍ كثيرة قد ترشدنا إلى البنية المضمرة من الكلام، اعتماداً على الخبرة النّحويّة الوظيفية للمفردات والتراكيب من جهة، وعلى ما يرشح من قرائن مختلفة من جهة أخرى، وقبل كل ذلك الإحاطة بالسياق الحالي للمقال.

وإذا ما عدنا إلى النّص مرةً أخرى، فإننا سنجد أن جميع مواضع حذف همزة الاستفهام قد دارت في سياقٍ خطابي حواري، وقد وصل تصعيد الحوار في المثال الأخير إلى حدود "الدراما"، فثمة صراع فيه لا يخفى؛ فهنيهة السلام شاردة عجلى، والمتكلم (الشاعرة) يبذل كل ما في وسعه لإيقاف شرودها، والإمساك بها: "لا تخطفي ظلك من حولي، انتظري، لا، لا تطيري، قفي.." لكنها -وبالرغم من هذه التوسلات الحارة- تمضي هاربة، وعندئذٍ يظل يتابعها، وإن مضت في البعيد البعيد.

وكذلك الحال في بقية الشواهد، فالاستفهام فيها جميعاً مسبوق بجمل شعريّة طويلة تخرج الاستفهام عن معناه الأصلي إلى معانٍ هي نتاج التفاعلات النصيّة السابقة عليها.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ففي المثال الأول تكرر الاستفهام محذوف الهمزة أربع مرات، وظل الفعل وحده "مضيت" يدور وسط قلقٍ وحيرة شديدين في كل مرّة، ففي المرة الأولى تقول: مضيت؟ حنانك ضقت، وضاقت حياتي بهذا الصدى المحرق اللاهب".

بأشواقي العاتيات تزلزل صدري، في عنفها الصاخب(١).

وفي المرة الثانية، تقول:

مضيت؟ وكيف؟ ألا رجعة ... ترد إلى القلب دنيا رؤاه

لقد أقفر الكون في ناظري ... وغشّى الظلام مجالي ضياه(٢).

وفي المرة الثالثة تقول:

مضيت؟ فيا لحنيني إليك وواهاً ... لأمسي القريب البعيد

زمان أمر بدرب الكروم ... وللدرب نفح جنان الخلود(٣)

وفي المرة الرابعة:

مضيت؟ إلى أين؟ هلا تعود ... لروحي اللهيف، لقلبي الغريب؟

توحدت بعدك يا موحشي ... على الدرب، درب الكروم الجديد

أسير إلى غير ما غاية ... وكفي على جرح قلبي الخضيب(٤)

---

(١) طوقان، فدوى: الديوان، ص ٥٥.
(٢) المصدر نفسه والصفحة نفسها.
(٣) المصدر نفسه: ص ٥٦.
(٤) المصدر نفسه: ص ٥٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وكذا الحال في الشّاهد الثاني، فالحوار واضح وقد تمثل في الاستفهام وجوابه. ولا يخفى في الشاهد معنى العتاب تقدمه الأرض بين يدي ابنها العائد، وقد قرر أن يموت في حضنها.

ومختصر القول أن "الهمزة" أداة من أدوات الاستفهام، وترد للتصور، والتصديق بخلاف باقي أدوات الاستفهام باستثناء هل(١). وترد في الاستفهام للاستفهام الحقيقي أو البلاغي.. كالتعجب والتهكم والتوبيخ والتقرير والإنكار والاستبطاء وغير ذلك(٢). ولكن حذفها لا يكون في الأغلب إلا لغرضٍ بلاغي، وكأنما يكون حذف همزة الاستفهام من أجل لفت انتباه المتلقي إلى أن الاستفهام قد خرج عن غرضه الأصلي إلى غرضٍ آخر. والدليل على ذلك أن معظم الشّواهد والأدلة التي سلمت من الاختلاف بشأن حذفها كانت تؤدي أغراضاً غير حقيقية، كتلك التي يؤديها الاستفهام الحقيقي، ومن ذلك ما أورده ابن هشام من قول الكميت:

طربت وما شوقاً إلى البيض أطربُ ولا لعباً مني وذُو الشيب يلعبُ

أراد أو ذو الشيب يلعب(٣).

ومنه قول المتنبي:

أحيا وأيسر ما قاسيتُ ما قتلا والبين جارٍ على ضعفي وما عدلا(٤)

---

(١) فليح، أحمد: في الأدوات النحوية، ص ١٩.
(٢) ابن هشام، مغني اللبيب، ص ٢٢.
(٣) المرجع نفسه: ص ١/٢١.
(٤) المرجع نفسه: ص ١/٢١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومنه قوله تعالى في قراءة ابن مُحَيْصِنٍ: ﴿ سَوَاءٌ عَلَيْهِمْ أَأَنذَرْتَهُمْ أَمْ لَمْ تُنذِرْهُمْ ﴾، وقوله عليه الصلاة والسلام لجبريل: "وإن زنى وإن سرق؟" فقال: "وإن زنى وإن سرق"(١)، والتقدير: "أو إن زنى" ونلاحظ في الأمثلة السابقة، وقد سلمت من الاعتراض على حذف الهمزة وصار الحذف فيها مقرراً، أنها قد أدَّت معاني بلاغية، ولم ترد للاستفهام الحقيقي، فمعنى الاستفهام المحذوف في قول الكميت هو إنكار اللّعب، ومعناه في قول المتنبي التعجب، ومعناه في قوله تعالى التسوية، ومعناه في الحديث النبوي الاستنكار. أما الأمثلة التي لم تسلم من الاعتراض على حقيقتها الاستفهاميّة، فكان يمكن أن تؤدي استفهاماً حقيقياً كقول عمر بن أبي ربيعة:

ثم قالوا: تحبها؟ قلت: بهراً عددا الرَّملِ والحصى والترابِ

فقيل: أراد أتحبها، وقيل: إنه خبر، أي أنت تحبها(٢)، ومن المواضع التي لم تسلم من الاعتراض، وحملت على أنها جمل خبريَّة قوله تعالى:﴿ وَتِلْكَ نِعْمَةٌ تَمُنُّهَا عَلَيَّ ﴾(٣)

وقوله تعالى: ﴿ هَـٰذَا رَبِّي ﴾(٤) والآية الأخيرة جاءت في حق من قالها لما رأى الشَّمس، وهو يبحث عن إله يعبده –ففي المواضع الثلاثة يتفق المحققون على الخبرية، وأن مثل ذلك يقوله من يُنصفُ خصمه مع علمه بأنه مُبْطل: فيحكي كلامه ثم يكر عليه بالإبطال بالحجة(٥).

---

(١) المرجع السابق: ص ٢١، ١/٢٢.
(٢) المرجع نفسه: ص ١/٢١.
(٣) سورة الشعراء، الآية ٢٢.
(٤) سورة الأنعام، الآية ٧٨.
(٥) ابن هشام، مغني اللبيب، ص ١/٢١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ونخلص من ذلك إلى أن الشّواهد التي وقع الخلاف بشأنها أهي محذوفة الهمزة أم خبرية لم تكن في الأغلب إلا للاستفهام الحقيقي لو قدِّرت الهمزة، لذا "لم يستسغ النحاة حذف الهمزة فيها، خلافاً للأخفش الذي حمل الأمثلة الثلاثة الأخيرة على الاستفهام"(١).

وبعد هذا كله يمكننا أن نقرّر أن حذف همزة الاستفهام من الشّواهد الشعريّة عند فدوى طوقان إنما كان ليؤكد على معاني الاستفهام المجازيّة، وقد تراوحت هذه المعاني بين الاستنكار، والتوبيخ، والتقرير، والتعجب، على الترتيب. ولربما يقول قائل: أما كان يمكن أن تؤدي الشواهد السّابقة تلك المعاني مع وجود الهمزة ظاهرة لا مقدّرة؟ فأقول كان يمكن أن يكون ذلك، لكنه يحتاج إلى شيء من التطويع والترجيح، أما وقد حذفت الهمزة، فإن حذفها كان مدخلاً مباشراً للبحث في معاني الاستفهام البلاغية. وذلك لأن حذف الأداة غالباً ما يكون في سياقٍ يستحضر طرفي الخطاب، ويقدم بين يديهما من الأدلة ما يغني عن المعنى الأصلي للاستفهام.

٥-**حذف حرف النداء.** وحرف النّداء يحذف جوازاً في مواضع، ويمتنع حذفه في مواضع أخرى "فلا يجوز حذف حرف النداء مع المندوب نحو: "وازيداه" ولامع الضمير، نحو: "يا إياك قد كفيتك"، ولامع المستغاث نحو: "يا لزيد" وأما غير هذه فيحذف منها الحرف جوازاً، فتقول: يا زيد أقبل"، و "زيد أقبل" وفي: "يا عبد الله اركب": "عبد الله اركب"(٢). كما أجاز سيبويه حذف حرف النداء في غير المواضع الممنوعة المشار إليها آنفاً(٣)، وكذا فعل ابن هشام(١).

---

(١) المرجع السابق: ص ١/٢١.
(٢) ابن عقيل: شرح ابن عقيل، ص ٢/٢٥٧.
(٣) سيبويه: مصدر سابق، ص ٢٣٠، ٢/٢٣١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومن أمثلة حذف حرف النداء وشواهده عند فدوى طوقان ما يلي:

١-زيتـــونتي، الله كـــم هـــاجس أوحـــت بـــه أشـــواقي الحـــائرة
وكـــم خيـــالات وعـــى خـــاطري تـــدري بهـــا أغـــصانك الـــشاعرة(٢)

٢-أختـــاه، مـــاذا؟ هـــل جفـــاك النـــدى فمـــتِ فـــي أيامـــك الزّاهيـــة؟
هل صـــدّ عنـــك الزّهـــر؟ هـــل ضـــيعتْ هـــواك أنـــسام الربـــى اللاهيـــة؟(٣)

٣-أختـــاه لا تأســـي فهـــذي أنـــا أبكيـــك بالـــشّعر الحنـــون الرقيـــق
قـــد انطـــوي مثلـــك منـــسيةً لا صـــاحبٌ يـــذكرني أو رفيـــق(٤).

٤-أختاه هذا العيد عيد المترفين الهانئين
عيد الألى بقصورهم وبروجهم متمنّعين
أختاه لا تبكي، فهذا العيد عيد الميتين(٥).

٥-أخـــي، يـــا أحـــب نـــداء يـــرفّ علـــى شـــفتي مـــثقلاً بالحنـــان
أخـــي لـــك نجـــواي مهمـــا ارتطمـــت بقيـــد المكـــان وقيـــد الزمـــان(٦)

---

(١) انظر ابن هشام: مغني اللبيب، ص ٢/٤٢٩.
(٢) طوقان، فدوى: الديوان، ص ٢٠.
(٣) المصدر نفسه: ص ١٥.
(٤) المصدر نفسه: ص ١٦.
(٥) المصدر نفسه: ص ١١٢.
(٦) المصدر السابق: ص ١٣٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٦-أخي، أمسِ والليل يعمق غوراً ... ويحضن قلب الوجود الكبير

تفلّت بين انعتاق الرؤى ... خيالك في غفوةٍ من شعوري(١)

٧-أخي! وهتفت بها، ... واندفعت إليك بكل حناني وحبي

أخي غير أنك رحت تصوب ... عينيك نحو المدى المشرئب(٢).

٨-وجمعتنا الصَّالة المحتشدة، وحسب الآخرون لقاءنا محض صدفة

وأقبلت بهجتي، ورفَّ قلبي حين مست خطاك أوتاره ألف رفّة(٣).

وبعد عرض شواهد حذف حرف النداء، لا بد من الإشارة إلى أن حرف النداء المحذوف هو الياء، فهو أكثر حروف النداء استعمالاً؛ ولهذا لا يقدَّر عند الحذف سواه"(٤). و "يا" حرف موضوع لنداء البعيد حقيقة أو حكماً، وقد ينادى به القريب توكيداً، وقيل مشترك بين القريب والبعيد، وقيل: بينهما، وبين المتوسط"(٥)، والغالب أنه لنداء البعيد أو ما هو في حكم البعيد كالنائم والساهي(٦).

---

(١) المصدر نفسه: ص ١٣١.
(٢) المصدر نفسه: ص ١٣٢.
(٣) المصدر نفسه: ص ١٤٨، ١٤٩.
(٤) ابن هشام: مغني اللبيب، ص ٢/٤٢٩.
(٥) المرجع نفسه والصفحة نفسها.
(٦) ابن عقيل: شرح ابن عقيل، ص ٢/٢٥٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولو عدنا إلى الأمثلة التي حذفت منها اليـاء الندائيّـة، فإننـا واجـدوها جميعـاً تـدور في سياق التحبب، وقرب المنادى من النفس، وعلو منـزلته فيهـا وارتفـاع شـأنه، فالمنـادى أخ حقيقي أو بمنـزلة الأخ. وقد تكررت كلمة أخي وأختاه في سـتة شـواهد مـن أصـل ثمانيـة. ولكن هذه الأخوة –رغم حاجة الشاعرة الـشديدة لهـا في لحظـات النـداء– تبـدو بعيـدة، يحول دونها الموت، أو الشواسع التي قطعت حبل الوصل بهـا: فالمنـادى بعيـد لاجـئ خـارج حدود الوطن، أو قريب ميت لا يسمع النّداء، ولكنه مـع ذلـك يظـل قريبـاً مـن الـنّفس، ساكناً فيها لا يبرحها.

ويهون شأن المنادى كثيراً، فهوة مقيد، أو منفـي، أو ميـت، أو عـاجز عـن دفـع الأذى عن نفسه ويغطيه اليأس والحزن من رأسه حتى أخمص قدميـه، ومـع ذلـك فهـو أقـرب مـا يكون من نفسها، ولهذا فقد حذفت أداة النداء الياء وهي للبعيد لتأكيـد قـرب ذلـك البعيـد رغم بعده.

ومن الملاحظ أيضاً أن حذف حرف النداء يخلع على المنـادى حالـةً مـن الهيبـة والجـلال والعظمة، فالمنادى المتجرد من حرف النداء فضلاً عن قربه من نفـس مناديـه لـيس نِـدّاً لـه، بل هو أعظم منه شأناً وأرفع، ولهذا "كثر حذف حرف النـداء "يـا" في القـرآن الكـريم مـن "ربي" تنـزيهاً وتعظيماً له؛ لأن النداء يتضمن شيئاً من الأمر"(١).

وبمعنى آخر فإن وجود حرف النّداء مع المنـادى يُـشعر بالنديّـة والتكـافؤ بـين المنـادي والمنادى، أو علو شأن الأول فوق شأن الثاني، وهـذا مـا لا تـوحي بـه الـشّواهد الـسّابقة. فالشاعرة حين تنادي أخاها إبراهيم وقد غيبه الموت تتـصاغر أمامـه وتـضمحل، فهـو الـذي

---

(١) السيوطي: الاتقان في علوم القرآن، ص ٢/٨٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كان لها سنداً وعوناً، أباً وأخاً حين تخلى عنها الأهل جميعاً. وكذلك هي حين تخاطب اللاجئة، فهي تكبر فيها كبرياءها وصمودها في وجه المحن والنقم، وشظف العيش، فهي رغم كل هذا العناء تقف شامخةً كالسنديانة، تقاوم عاتيات الرياح، أما عندما تحدَّثت عن الفراشة بقولها: "أختاه"، في الشاهدين الثاني والثالث، فقد كانت ترى فيها نفسها القلقة من المصير المحتوم، وهو الموت، الذي يقبع حيث يعلو ضجيج الحياة، وصخبها، ومن ثم فهي ترى في تلك الفراشة العزاء عن كل متعة، فقد كانت الفراشة محلقةً في الفضاء توشوش الزَّهر فيفيض الروض بغنائها، وما هي سوى لحظة حتى تجدَّلت في الثرى صريعة. وتتمنى الشاعرة لو تستطيع أن تستمتع بكل وقتها الذي يفصلها عن الموت، كتلك الفراشة التي ضربت مثلاً في السُّخرية منه.

فالمنادى كان دائماً مثلاً وقدوة؛ ولهذا فقد حرصت على أن تتصاغر في حضرته؛ ليتبوأ مكانه الذي يستحق، حتى الزيتونة في الشاهد الأول لم تكن مجرد شجرة زيتون، فقد خلعت عليها من البركة ما يصل حد القداسة(١)، فصارت الزيتونة أماً رؤوماً، وصدراً رحيماً، وأذناً صاغية تسمع وتعي كل ما تبثه إياها من شكوى، بل إنها ترغب في التوحّد مع الزيتونة الشاعرة الملهمة، وتدعوها لأنْ تمد جذورها إلى رفاقها، وتمتص من هيكلها لتنبعث في أغصانها وأوراقها روحها من جديد.

لقد ساهم حذف أداة النداء في أسطرة المنادى، وتنميته دلالياً؛ فهو لم يعد نظيراً لصورته الواقعية، بل تجاوزها كثيراً، إلى حدٍ بتنا معه نستشعر هيبته ونستعظمه. ومما يعزز ذلك طبيعة الأسلوب التركيبي الذي احتضن أسلوب النداء.

---

(١) انظر طوقان، فدوى: المقدمة النثرية للقصيدة، الديوان ص١٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الرابع

التقديم والتأخير

أولاً: الجانب النظري

المحث الأول: التقديم والتأخير بين النحو والبلاغة

المبحث الثاني: أغراض التقديم والتأخير

ثانياً: الجانب التطبيقي

المبحث الأول: تقديم العمد والأركان

١- تقديم الخبر

١.أ- الخبر شبه الجملة

١.ب- الخبر المفرد

١.جـ- أخبار النواقص المنصوبة

١.د- أخبار النواقص المرفوعة

٢-الفاعل

المبحث الثاني:الفضلات

١- الحال

٢- الصفة

٣- المفعول به

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أولاً: الجانب النظري

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الجانب النظري للتقديم والتأخير

المبحث الأول

التقديم والتأخير بين النحو والبلاغة

التقديم والتأخير ظاهرة من الظواهر التركيبية النّحوية المعروفة، فهي مستقرة في المتون والمصنفات النحويّة، فلا يكاد مصنف نحوي يخلو من الحديث عنها، سواء أكان ذلك الحديث عاماً متناثراً في الأبواب والفصول النحويّة المختلفة من حيث مظاهر التقديم والتأخير وتجلياته، ما يجوز منه وما لا يجوز، أو خاصاً يتجاوز رصد مظاهر التقديم والتأخير إلى دراسة فلسفته، وآثاره التعبيريّة ومعانيه الدلالية، كما فعل ابن جني، الذي عقد لذلك فصلاً مستقلاً في كتابه الخصائص أسماه "باب شجاعة العربيّة ([1]).

ومبحث التقديم لا شك قديم قِدم النحو، فأول مصنف نحوي وصل إلينا مكتملاً هو كتاب "الكتاب" لسيبويه، ففي هذا السفر الخالد لم يتحدث سيبويه فقط عن التقديم والتأخير من جهة جوازه أو عدم جوازه أو وجوبه، بل تقدم خطوات أبعد من ذلك، مهّدت الطريق للبلاغيين من بعده، لاستثمار ما وقع في كتابه من بذور بلاغية في باب التقديم والتأخير لا شك أنها على درجة عالية من الأهمية. تلك الأهمية التي جعلت الدارسين المنصفين من القدامى والمحدثين يعدون سيبويه رائداً في هذا المجال. وفي هذا الشأن يقول أحد الدارسين في تعليقه على آراء سيبويه في التقديم والتأخير، وبيان

([1]) انظر ابن جني: الخصائص، ص ٣٦٢ – ٤١٣ /٢.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

منـــزلتها العلمية عنده: "وسيبويه في صدر كتابه يحدثنا عـــن التقـــديم والتـــأخير بكـــلامٍ يعتـــبر هو العمدة، وصاحب الريادة فيه، وربما كان أول من طـــرق ســـر هـــذا اللـــون البلاغـــي مـــن العلماء، فنحن نلحظ أن العلماء قبله كانوا يعرفون التقديم والتـــأخير، ولكنـــهم لم يقفـــوا علـــى أسراره البلاغية([1]). ونحن لا نكاد نعثر على آرائهـــم إلا مـــن خـــلال كتـــاب ســـيبويه نفـــسه الذي أشار إلى بعضهم صراحة كالخليـــل، وأشـــار إلى بعـــضهم الآخـــر بمـــن يثـــق بعربيتـــهم، وهؤلاء الثقات يحتمل أن يكونوا نحاة، كما يحتمل أن يكونـــوا رواة، لأن الـــرواة ليـــسوا جميعـــاً نحاة. ولهذا يقول المازني: من أراد أن يعمـــل كتابـــاً كـــبيراً في النحـــو بعـــد كتـــاب ســـيبويه فليستحي مما أقدم عليه([2]).

لا أحد ينكر وجود مصنفات نحويّة كثيرة سابقة على كتـــاب ســـيبويه ضـــاعت، ولم تـــصل إلينا. ولعل من هذه الكتب كتابي عيسى بن عمر اللـــذين أشـــار إليهمـــا الخليـــل –رحمـــه الله. وقد ذكر ذلك أبو الطيب اللغوي في مصنفه القيم: مراتب النحـــويين، فقـــال: وألـــف عيـــسى بن عمر في النحو كتابين: كتاباً مختصراً وكتاباً مبسوطاً، فـــسمى أحـــدهما الإكمـــال، والآخـــر الجامع، أخبرنا محمد بن يحيى قال: أخبرنا محمد بن يزيد قال: قـــرأت أوراقـــاً مـــن أحـــد كتـــابي عيســـى بـــن عمـــر، فكـــان كالإشـــارة إلـــى الأصـــول، وفيهمـــا يقـــول الخليـــل بـــن أحمد:

([1]) حسين، عبد القادر، أثر النحاة في البحث البلاغي، ص ٨٠.
([2]) البغدادي: خزانة الأدب ص ٣٧١/ نقلاً عن عبد القادر حسين: أثر النحاة في البحث البلاغي، ص ٦٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بَطْـــلَ النحـــو الـــذي جمعـــتم غيـــر مـــا ألـــف عيـــسى بـــن عمـــر

ذاك "إكمـــــالٌ" وهـــــذا "جـــــامع" وهمـــا للنـــاس شـــمس وقمـــر(١).

وقبله أبو عمرو بن العلاء ت (١٦٥ هـ) الذي ضاعت كتبه، ولم يصلنا منها شيء، وتشير الروايات إلى أنه أحرقها جميعاً، ولو وصلتنا لوصلنا علم كثير، وقد أخذ عيسى بن عمر العلم عن أبي عمرو بن العلاء(٢)، فقد عاش الثاني زمن يزيد بن عبد الملك ت (١٤٩هـ)، ويقال مات قبل أبي عمرو بخمس سنين أو ست، وعلى هذا تكون وفاته حوالي سنة (١٥٤هـ)(٣). ويشير الزبيدي إلى أنه مات سنة (١٥٤هـ)، وكانت وفاته في طريق الشام، وذلك أنه خرج إليها باحثاً عن عبد الوهاب بن إبراهيم(٤).

إن الباحثين ليسوا على موقفٍ واحد من أهمية ما جاء به سيبويه بخصوص التقديم والتأخير، على الرغم من اعترافهم له بفضل الريادة؛ إذْ نجد ثمة من رأى أن سيبويه قد اكتفى بالإشارة إلى غرضي الأهمية والتنبيه. "إن صاحب الكتاب قد تناول التقديم والتأخير في مواقع متفرقة من كتابه.. ولكنه تناولها تناول النحوي من حيث ما يجوز وما لا يجوز، فجاءت خالية من إشاراته البلاغية تقريباً، وكأنه اكتفى بتعليلاته السابقة، وجعلها أصولاً كبرى لبلاغة كل تقديم وتأخير، أو كأنه فطن إلى أن أغراض الناس في كلامهم لا يحدها حد.(٥)

---

(١) اللغوي، أبو الطيب، مراتب النحويين، ت محمد أبو الفضل، دار نهضة مصر، القاهرة، ط٢، ١٩٧٤، ص٤٦ – ٤٧.
(٢) المرجع نفسه: ص ٤٣.
(٣) المرجع نفسه: ص ٤٣.
(٤) المرجع نفسه: ص ٤٢.
(٥) حسان، تمام: اللغة العربية معناها ومبناها، الدار البيضاء/ دار الثقافة ص ٢٠٧ وما بعدها.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتبع النحويون سيبويه، فميزوا بين نوعين من التقديم والتأخير هما: الواجب، وهو ما يسمّى بالرتبة المحفوظة، والجائز، وهو ما يسمى بالرتبة غير المحفوظة(١). والحق أن سيبويه كان مسبوقاً إلى علم النحو بعلماء أخذ عنهم، وأفاد منهم، ونحن لا نتوقع منه أن يأتي بما لا تأتِ به الأوائل، كما لا نطالبه بأن لا يترك شيئاً لدارس بعده، كما زعم نفر من الدارسين.

وهو إن بدا غير متعمق في هذا المبحث أو ذاك، فذلك لم يكن راجعاً إلى عدم إحاطته بالجوانب البلاغية، والأغراض الجمالية، لما ورد عن العرب من أساليب يركبون كلامهم على وفقها، ولكن الرجل كان يقدم فتحاً في كل تركيب نحوي يجد احتماله غيرَ وجهٍ من الأداء. وهو لا ينكر أن ثمة أغراضاً، ودوافع تعبيريّة، وغاياتٍ جماليةً تختبئ خلف كل شكل من أشكال الأداء الذي تسمح به القاعدة، ولا يتجاوز دائرة الصحة النحويّة. والدليل على ذلك كثير من وجوه استصحاب الحال التي نثرها سيبويه في كتابه، آملاً أن تجد ذا عينين باحثتين فيما بين السطور، بل في السطور ذاتها.

ويشير سيبويه في مستهل كتابه إلى هذه الأغراض البلاغية مجملة على أمل أن يفصل القول فيها فيما يأتي من صفحات، يقول: "وليس شيء يضطرون إليه، إلا وهم يحاولون به وجهاً. وما يجوز في الشعر أكثر من أن أذكره لك هنا، لأن هذا موضع جُمل، وسنبين ذلك فيما نستقبل إن شاء الله(٢). وربما كانت نظرة عبد القاهر الجرجاني هي الأعمق والأهم، لأنه استطاع أن يلتقط هذه الإشارات والرسائل المبثوثة في كتاب سيبويه ويبني عليها، "فمن الواضح أن عبد القاهر أدرك سياقات التقديم والتأخير، فكان ذلك قائماً

---

(١) حسين، عبد القادر: أثر النحاة في البحث البلاغي، ص ٤٩.
(٢) سيبويه: مصدر سابق، ص ٣٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

على نظرة عميقة إلى عنصرين قائمين في الصياغة هما: الثابت والمتغير، ويمثل الثبات وجود أطراف الإسناد، وما يتصل بها من متعلقات، أما المتغير فيتمثل في تحريك بعض هذه الأطراف من أماكنها الأصلية التي اكتسبتها من نظام اللغة إلى أماكن جديدة ليست لها في الأصل، كما يتمثل هذا التغير -أحياناً- في تثبيت أحد الأطراف في مكانه الأصلي وإعطائه حتمية يمتنع معها نقله أو تحريكه، وهذا يمثل تغيراً، لأن اللغة العربية -كما قلنا- لا تلتزم بحتميّة في ترتيب أجزاء جملها"([1]).

إن مبحث التقديم والتأخير من المباحث المشتركة بين الدرسين النحوي والبلاغي، فهو مبحث نحوي من جهة كون عملية التقديم والتأخير محكومة بجملة من القواعد والقوانين النحويّة التي أثبتها النحاة في مصنفاتهم، مع مراعاة أن ثمة أشكالاً من التقديم والتأخير يتطلبها أصل الوضع، كتقديم الفعل على الفاعل وجوباً، وأخرى أصل الوضع فيها التأخير لكن يجوز تقديمها لدواعٍ بلاغية كالمفاعيل والحال وغير ذلك من الرتب غير المحفوظة في اللغة. ومن الرتب المحفوظة في التركيب النحوي أن يتقدم الموصول على الصلة والموصوف على الصفة، ويتأخر البيان عن المبين (ويقصد بذلك التمييز)، والمعطوف بالنسق عن المعطوف عليه، والتوكيد عن المؤكد والبدل عن المبدل منه، والتمييز عن الفعل، ونحوه، وصدارة الأدوات في أساليب الشرط، والاستفهام، والعرض، والتخصيص ونحو ذلك، وهذه الرتبة (صدارة الأدوات) هي التي دعت النحاة إلى صياغة القاعدة المعروفة بخصوص هذه الأدوات، وهي: لا يعمل ما بعدها فيما قبلها. ومن الرتب المحفوظة أيضاً تقدم الجار على مجروره، وحرف العطف على المعطوف وأداة الاستثناء على المستثنى، وحرف القسم

([1]) عبد المطلب، محمد: البلاغة والأسلوبية، ص ٢٥٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

على المقسم به، وواو المعية على المفعول معه، والمضاف على المضاف إليه، والفعل على الفاعل، وفعل الشرط على جوابه[1]، ومن ثم فإن هناك أنواعاً من التقديم والتأخير تفرضها طبيعة النظام اللغوي، فهي إذاً ليست اختياراً من احتمالات متعددة تتيحها اللغة. وأعتقد أنَّ التقديم والتأخير غير الواجبين هما ما يتجه إليهما الدارس الأسلوبي، لأنهما يشكلان خيارات مقصودة، وهذا النوع من التقديم والتأخير هو ما يسمى بالتقديم على نية التأخير أو التأخير على نية التقديم.

وهذه مسألة في غاية الأهمية، ولا بد من أن يقف عليها كل من يدرس ظواهر الانزياح الأسلوبي، ومن بينها التقديم والتأخير والحذف، إذْ كما توجد أشكال إجبارية من التقديم والتأخير توجد أيضاً أشكال إجبارية من الحذف، تفرضها القاعدة اللغوية، ويؤدي تجاوزها إلى الدخول في دائرة الخطأ[2].

والباحثون لم يغفلوا هذه المسألة؛ أعني مسألة التقديم والتأخير الواجبين وغير الواجبين. وفي هذا الصدد يبين أحد الدارسين المحدثين "أن هناك رتباً محفوظة لم يهتم بها البلاغيون، أما مجال عنايتهم فقد كان في الرتب غير المحفوظة، ويشير إلى أن دراسة التقديم والتأخير في البلاغة دراسة لأسلوب التركيب لا للتركيب نفسه؛ أي إنها دراسة في نظامين: أحدهما مجال حرية الرتبة فيه حريّة مطلقة، والآخر مجال الرتبة المحفوظة، فلا يتناول التقديم والتأخير البلاغي ما يسمى في النحو بالرتبة المحفوظة؛ لأن هذه الرتبة لو اختلت لاختل التركيب باختلالها[3].

---

(1) تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها ص ٢٠٧.
(2) القزويني، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن: الإيضاح في علوم البلاغة ص ١١٧.
(3) انظر حسان، تمام: اللغة العربية معناها ومبناها ص ٢٠٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والنوع الأول هو الذي وجد فيه البلاغي القديم بيئة خصبة للتحليل الجمالي، كما يجد فيه المحلل الأسلوبي اليوم مجالاً رحباً لدراسة جماليات التعبير. وبمعنى آخر فإن المحلل الأسلوبي الذي أصبح لديه رصيد جيد من تقنيات التحليل الأسلوبي القادمة إليه من علوم البلاغة القديمة التي ورثها علم الأسلوب الحديث فالكبُّ يعيد دراستها من جديد، ليعثر على إمكانات هائلة، وطاقات متجددة، لعل أكثرها في علم البديع على وجه التحديد(١). فالمحلل الأسلوبي يمكن أن يجد ضالته في ثنايا علوم البلاغة، لا سيما في نظرية النظم عند الجرجاني الذي أكد على أهمية الرتبة غير المحفوظة في دراساته، فهو يقول: "إذا جاء التركيب بيناً لا يحتمل إلا الوجه الذي هو عليه حتى لا يُشْكِل، وحتى لا يحتاج في العلم بأن ذلك حقه، وأنه الصواب إلى فكر وروية، فلا مزية فيه وإنما تكون المزية ويجب الفضل إذا احتمل في ظاهر الحال غير الوجه الذي جاء عليه وجهاً آخر، ثم رأيت النفس تنبو عن ذلك الوجه الآخر، ورأيت للذي جاء عليه حسناً وقبولاً يعدمهما إذا أنت تركته إلى الثاني(٢).

والرتبة قرينة تتضافر مع غيرها من القرائن من أجل تعيين الباب النحوي(٣). وقد أخذ بعض العلماء المحدثين بقرائن إضافية غير الرتبة من أجل التخفيف من غلواء نظرية العامل التي تقدم الحركة على المعنى، إذْ تساهم القرائن الأخرى بالإضافة للحركة الإعرابية في ترجيح كفة المعنى(٤).

---

(١) عبد المجيد، جميل: اللسانيات في ضوء علم البديع.
(٢) الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز: ص ٢٣٠.
(٣) انظر تمام حسان: المرجع السابق ص ٢٠٨.
(٤) المرجع نفسه: ص ١٣٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومن ثم فالحركة خادم من خدم المعنى تسير في ركابه لتجليه، وتزيل عنه الإلباس، وليس العكس، وبناءً عليه فإن التقديم والتأخير يتعدد، ويتمظهر بأشكال عديدة، تقف على مسافات متفاوتة من القاعدة النحوية، تتذبذب بين الأصل والفرع، بين الوجوب والجواز، بين الصحة والخطأ، وما تفرضه القاعدة من تقديم وتأخير، تجنباً للخطأ، وإذعاناً لمطلب الصحة النحوية.

فليس داخلاً في دائرة الانزياح الأسلوبي كل ما خالف أصل الوضع، كما أن ليس كل ما أحدث أثراً أو أضاف إلى التعبير ملمحاً جمالياً أو صعَّد في النَّص أو الجملة درجة التوتر انزياحاً أسلوبياً، إذ لا بد من المقبولية النحوية المتَّسقة مع القاعدة أولاً وقبل كل شيء، وهذا يعني أن للعدول نظاماً يجمع مقولاته وينظمها حوله. "ولا شك أن كثرة الأوصاف التي استقل بها الأسلوب تصيب المرء بحيرة شديدة، فقد وُصف بأنه انحراف، وعدول، وانزياح، وتجاوز، وخطأ، وكسر، وانتهاك، وفضيحة وشذوذ وجنون.. إلى آخره. وعلى الرغم من تلك الفوضى التي صنعتها تحليلات هلامية فضفاضة، فإن أكثر الاتجاهات اعتدالاً قد وضعت نصب عينيها قاعدةً راسخة، وهي أن العلاقة بين القاعدة والانحراف هي التي تحدد في الواقع العمليّة الأسلوبية، وليس الانحراف في حد ذاته"([1]).

والكلام السابق يعني أن الانحراف (العدول) لا بد أن تسنده القاعدة النحَّويَّة في وجه من وجوهها، وأن العلاقة بين العدول والقاعدة هي المعوّل عليها وليس العدول في حد ذاته.

([1]) انظر بحيري، سعيد حسن: أوجه التواقف والتخالف، ص ٦٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويبدور واضحاً أن القول بتقديم أحد العناصر في الجملة المنطوقة أو تأخيره يعتمد على فكرة "البنية الأساسية" للجملة. فلا يمكن الحكم على عنصر ما في الجملة بأنه مقدم من تأخير، أو مؤخر من تقديم إلا إذا كانت بنية الجملة الأساسية تحكم بوضع هذا العنصر أو ذاك في موضع معين أو رتبة محددة. وهذا ما يعبر عنه النحاة بقولهم –مثلاً– رتبة المبتدأ التقديم، ورتبة الخبر التأخير، مع أن هناك مواضع معينة يلزم فيها أن يأتي الخبر مقدماً، والمبتدأ مؤخراً. ولولا النّظر إلى هذه الرتبة المقررة لكلا العنصرين، لم يُحكم بتقديم هذا أو تأخير ذاك"([1]).

وأعود لأكمل ما كنت ألمحت إليه من أن مبحث التقديم والتأخير مبحث يتقاطع فيه كل من البحثين اللغوي والبلاغي أو الأسلوبي باعتبار الأسلوبية بلاغة حديثة([2]).

"فهذا الترابط الوثيق بين العلمين قديم، يرجع بأصوله إلى بدايات الدرس البلاغي عندما أخذ البلاغيون عن النّحويين أهم أصولهم"([3]). والحق أن اللغويين الذين اشتغلوا بقضايا تتعلق بالبحث اللغوي الأسلوبي يدركون بوعي شديد أوجه التداخل بينهما([4])؛ ولهذا يجهد أحد الباحثين نفسه في التقاط النقاط الفارقة بين البحثين، ولهذا نجده يقول: "ولما كان تحديد العلاقة الجدلية بين البحث اللغوي والبحث الأسلوبي وتمييز الملامح اللغويّة التي توظف لأهداف أسلوبيّة من أبرز مشاكل علم الأسلوب المعاصر، فآثرنا أن

([1]) عبد اللطيف، محمد حماسة: بناء الجملة العربية، ص ٢٤٢.

([2]) انظر صمود، حمادي: التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوره، إلى القرن السادس، منشورات الجامعة التونسية، كلية الآداب، السلسلة السادسة – مجلد عدد (٢١) ص ١١.

([3]) حمدان، ابتسام، الحذف والتقديم والتأخير في ديوان النابغة، دار طلاس، دمشق، ١٩٩٢، ص ١٩.

([4]) انظر بحيري، سعيد حسن: أوجه التوافق والتخالف، بحث سابق، ص٦٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

نبدأ بطرح هذه العلاقة ومناقشة بعض النقاط التي يشترك فيها كل منهما([1]). ولا أريد أن أرهق البحث وأبعده عن مبتغاه من خلال التأصيل لأي العلمين أقدم، النّحو أم البلاغة فلم يكن فيما مضى تخصص دقيق، فالنحاة كانوا بلاغيين والعكس صحيح. لكن البلاغة بوصفها علماً مستقلاً ربما تكون أعقبت نشوء النحو، ذلك أن العديد من المصنفات التي أسست لعلم البلاغة لم يظهر أي منها قبل كتاب سيبويه كمجاز القرآن لأبي عبيدة ت (٢١٠هـ)، وهو من أوائل من أذاعوا هذا المصطلح واستعملوه وكتابه "مجاز القرآن" أقدم مؤلف وصلنا بهذا العنوان، إلا أن مفهوم المجاز فيه، كما سنبين ذلك، لم يفضِ إلى الدلالة على المفهوم اللغوي "قسيم" الحقيقة، بل بقي عاماً تتحدد فيه مدلولات متعددة في النّص نفسه أوضحها وأكثرها استعمالاً يوافق ما جاء عند خلفه ابن قتيبة ت (٢٧٦هـ)([2]).

وإذا أردنا أن نرجع قبل ذلك قليلاً فلا يمكننا تجاوز الجاحظ عمرو بن بحر ت (٢٥٥هـ) فهو محطة مهمة وحاسمة بالنّسبة لتاريخ البلاغة العربية، فمؤلفاته تعتبر أقدم آثار، وصلتنا، لها علاقة بأفانين التعبير، وهو كذلك صاحب أول تأليف تخصص بدراسة الكلام البديع، وضوابط المستوى الفني من اللّغة([3])، ويُقصد بذلك كتابه البيان والتبيين.

وأياً كان الأمر فإن تحديد بدايات حاسمة لعلم من العلوم تؤول إلى شخصٍ بعينه لا توافق طبيعة المنهج العلمي إطلاقاً، فإعلان مولد علم من العلوم تسبقه بالتأكيد جهود متراكمة، قام بها الأسلاف من العلماء والدارسين، ولا يمكن لشخص بعينه مهما بلغ من

([1]) بحيري، سعيد حسن: أوجه التوافق والتخالف، ص ٢٦، وانظر حسين، عبد القادر: أثر النحاة في البحث البلاغي، ص ٢٣.

([2]) صمود، حمادي: التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوره إلى القرن السادس، ص ٤٠.

([3]) المرجع نفسه: ص ١٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

العبقرية أن يوجد شيئاً معزولاً عن مقدماته الطبيعية، لأن الخلق من العدم للخالق وحده جلّت قدرته.

ويشير أحد الباحثين إلى "أن معرفة أول إنسان بدأ أولاً في علم من العلوم،.. لا تقنع الباحث، لسذاجتها في الاعتقاد بأن العلوم تتولد تولداً عفوياً في لحظة من لحظات التاريخ على يد شخص معين"(١).

كما أن تحديد أي العلمين أسبق النحو أم البلاغة أمر لا يجدي نفعاً، فمن المعلوم أنّ العلوم اللغوية عامة بدأت مختلطة، وكان العلماء موسوعيين ليس في العلوم اللغوية فحسب، بل كانوا يجمعون بين ذلك وبين الفقه والطبيعة والكيمياء والفلك والفلسفة... إلخ.

ثم بدأت هذه العلوم تستقل عن بعضها شيئاً فشيئاً حتى بدأنا نشهد في عصور متأخرة انقسام العلوم اللغوية إلى علوم فرعية وتخصصات دقيقة، ولا نستطيع أن نطبق هذا الواقع الحديث على عصور أسلافنا، وإن بدا شيء من ذلك فإنما هو لغايات منهجية بحته. والأهم من ذلك كله هو محاصرة ظواهر الانزياح الأسلوبي التي نحن بصدد دراستها في هذا البحث، من حيث التقت البحوث اللغوية النحوية والبلاغية قديماً. ولعلّ البحوث اللغوية والنحوية خرجت من رحمٍ واحد، حيث كانت دوافعها جميعاً متّسقة ومتوحدة، وجميعها بدأت متأخرة قياساً إلى عمر العربية. فالعربية ممتدة عبر قرون طويلة قبل الإسلام، غير أن حركة البحث في العلوم اللغوية بجميع ألوانها نشطت بعد البعثة، وذلك لخدمة القرآن العظيم من وجه من الوجوه. والحديث عن حركة اتصال النحو بالبلاغة، والبلاغة بالنحو

---

(١) المرجع السابق: ص ١٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مهما حاولنا التأريخ لها، فإنها، لا شك، بدأت مع سيبويه، لكنها بلغت أوجها، وكمال نضجها عند عبد القاهر الجرجاني.

وباختصار شديد فإن جل الذين جاءوا بعد سيبويه كانوا عيالاً عليه. ومعنى هذا أن البحوث البلاغية بعد سيبويه بدأت بالاستقلال عن الدرس النحوي شيئاً فشيئاً، معتمدة بشكل كبير على مقولات متناثرة في المتون النحوية، وبما أن المتون النحوية كانت تؤسس لعلم يتمتع بمعيارية صارمة تضبط الأداء اللغوي وتصونه من اللّحن، فقد اتسمت تبعاً لذلك مقولات النُحاة البلاغية بالعموميَّة والمعيارية، كالعناية والاهتمام وتنبيه المخاطب في التقديم والتأخير، والإيجاز والاختصار في الحذف وغير ذلك من الأغراض، ثم تطور الأمر إلى البحث عن قواعد عامّة تفسر أشكال الأداء اللغوي، والتصرف في بناء الجملة العربيَّة بشكلٍ يفارق المعيار النحوي العام إلى مساحات آمنة ومسموح بها من المفارقة، تدور في فَلَك القواعد الثانويَّة المتفرعة عن القاعدة العامة، ومن ثم بدأنا نعثر على حزم من المقولات البلاغية ذات الصلة بالظواهر الأسلوبيّة التي عرفتها اللغة العربية في أدائها شعراً ونثراً، كالتقديم، والتأخير، والحذف، وغير ذلك مما نحن بصدد دراسته الآن.

والحقيقة أن الأسلوبية بلاغة متحررة من المعياريَّة باتجاه الوصفية التي تتعامل مع النّص اللغوي باعتباره مقطعاً مأخوذاً من اللغة في دورتها العامة، ولكن في لحظة تاريخية معينة، فهي لا تنفذ إلى تقييم النص ومن ثم نقده. إنها لا تلتفت إلى نموذج مثالي للقول تحدد في ضوئه قيمة الأداء اللّغوي في النّص الخاضع للدراسة، فالعملية تقصر دون مرحلة التقييم، بمعنى أنها ليست نقداً وإن كانت مُؤسِّسة ومُمهدة له.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولعل الانسياق وراء عملية الوصف اللغوي للنص في لحظة تاريخية معينة لا يعني الاعتراف بأن التركيب اللغوي لهذا النّص تركيب مَسْموح به، فهو لا يستمد شرعيته من إمكانية تحليله أسلوبياً، فكل النّصوص اللغوية الأدبيّة وغير الأدبية من علمية، ودينية، وغير ذلك قابلة للتحليل اللّساني، ولربما يقال: إن كان الأمر كذا، فما الذي يعول عليه الدارسون من وراء التحليل الأسلوبي للنّص بشكل عام. وهنا أقول: إن التحليل الأسلوبي يجد ضالته في التوصيف التركيبي للنّص، وهذا التوصيف قد يكون موافقاً لأصل الوضع بالنسبة للقاعدة اللغوية، وقد يخرج على هذا الأصل، لكن المنطقة المفضلة هي الثانية، كما أن التحليل الأسلوبي يهدف في الوقت ذاته إلى العثور على أشكال منتظمة من الانحراف، لكنه قد ينتهي إلى أشكال مبعثرة متفرقة في اتجاهات مختلفة من الانحراف، لا تستقر على سنة معينة، وقد ينتهي إلى أشكال منتظمة من الانحراف تعزز عملية التفاعل بين المنشئ والإمكانات اللغوية المتاحة، وصولاً إلى تشكّل هذه العلاقة في صورة انحرافات منتظمة، لا تخرج عن دائرة الصحة النّحوية. وأعتقد أن التحليل الأسلوبي يثمر كثيراً في المنطقة الأخيرة.

أما القراءة الجمالية للانحرافات الأسلوبية فتلك مسألة ينبغي أن لا تتوقف عند حدود القوائم المرصودة؛ التي تم رصدها لتفسير جميع أشكال الانحراف ما وجد منها، وما لم يوجد بعد، فهذه عبئ على الدرس البلاغي الحديث، فهي تقتله، وتجمد الحياة في عروقه اللغوية الحيَّة.

وقد يقال: ما وجه العلمية فيما سمي بعلم الأسلوب إن كان غير قادر على تحديد قواعد صارمة، تضبط بالاستناد إلى عددها المحدود أشكالاً ونماذج غير محدودة؟ وفي هذا

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

القول شيء من المشروعيّة، ذلك أن العلم الذي تفرُّ تطبيقاته العملية من قواعده العامة ليس بعلم، ولكن هذا الحديث ربما يصدق على العلوم الطبيعيَّة إلى حدٍ معين، إذ عادةً ما يدخل السِّياق ليوجه القاعدة العلميَّة الرياضيَّة البحتة باشتراطات حول طبيعة الأرقام من مثل: علماً بأن (ص) عدد طبيعي، و (س) عدد صحيح.. إلخ فكيف الحال إذا كان الحديث عن علمٍ إنساني، يدرس ظواهر إنسانيّة ذات صلة بأبعد منطقة من مناطق الإدارك الإنساني عن حسابات المنطق والفيزياء، تلك المنطقة المولدة للشعرية والشّعر.

إن الفاصل الشفيف الذي يفصل بين العلوم اللغوية والأسلوبيَة، اعتقاد بعض الدارسين أن الأسلوبية تسعى في نهاية المطاف إلى الدخول في مرحلة نقدية، وهي مرحلة تقييم نتائج التحليل الأسلوبي. وفي حقيقة الأمر لا يزعم البحث الأسلوبي لنفسه هذه الوظيفة، ولا الباحثون الأسلوبيون الخُلَّص، إنما الذي وضع هذا الفاصل نفر من النقاد المحدثين، للإفادة من إنجازات علم الأسلوب في المجال النقدي الأدبي، فالنقد شيء، والدرس الأسلوبي شيء آخر مختلف تماماً، وإن إفادة العلوم الإنسانية بعضها من بعض، أو حتى إفادة العلوم الإنسانيَّة من مناهج العلوم الطبيعية، لا يلغي طبيعة أي من هذه العلوم أو يغيرها.

وأشير إلى أنَّ التحققات الكلامية (الأدائيَّة) تسير في دائرة واحدة هي دائرة الصحة النحويَّة العربيَّة المتفق عليها، ومن ثم يخرج الخطأ الناتج عن اللَّحن، وتنقسم هذه الدائرة إلى دوائر عدّة على النحو الآتي:

دائرة القاعدة الأصلية (أصل الوضع) وهي القاعدة التي تخلو من أي إزاحة عن أصل وضع الرتب يمنةً (تقديم) أو يسرة (تأخير)، أو حذف ما يجوز أن يظهر. وهذه القاعدة

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بدورها تولّد دائرة أخرى يمكن تسميتها دائرة القاعدة الأصليَّة الواجبة. وتراعي هذه القاعدة أصل الوضع أكثر من سابقتها، وتخلو تماماً من أي ملامح أسلوبية ذات طبيعة ازدواجية، لكن هذه القاعدة لم تسلم من تجريدها من هذه الطبيعة الإلزامية لأصل الوضع. ومن أمثلة هذا النوع من القواعد وجوب تأخر الفاعل عن فعله، ومع ذلك فإننا نلمس تلميحاً لدى سيبويه يوحي أنّ ثمة قصدية من قبل المتكلم في جعل المتقدم المرفوع قبل الفعل فاعلاً لا مبتدأ في الشاهد التالي:

صددتِ فأطولتِ الصدود وقلّما وصال على طول الصدود يدوم

وهذا النوع من القواعد قليل جداً، وتطبيقاته قليلة كذلك، وتصل حد الندرة، لذا فهو لا يشكل ظاهرة تستأهل الدراسة. وقد أشار صاحب الإيضاح إلى أن بعض أنواع التقديم تأتي جرياً على الأصل؛ لأنه لا مناص منه، كتأخير بعض معمولات الفعل عنه، وتقديم بعضها على بعض، وذلك إما لأن الأصل يتطلب ذلك كتقديم الفعل على الفاعل، أو تقديم المفعول الأول على الثاني، نحو: أعطيت زيداً درهماً.([1])

وثمة دائرة أكثر أهمية من سابقتها، وتلك هي التي تغادر أصل الوضع طواعية إلى وضع آخر، مع جواز كونها على وضعها الأصلي، لكنها انتقلت إلى وضعها الجديد لتحقيق غرضٍ بلاغي أو تعبيري في نفس المتكلم، أو لمراعاة مقامٍ أو حال يتطلب هذا النوع من التركيب. فالأداء اللغوي -بلا شك- يلبي حاجات وجدانية نفسيّة فرديّة، بينما اللغة ذات طبيعة اجتماعية عامة، ومن أهم مظاهرها نزعتها التقعيديَّة، وهدفها الأسمى وهو الصحة النحويَّة.

([1]) انظر القزويني، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن: الإيضاح في علوم البلاغة، ص ١١٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وبالإضافة إلى ذلك هناك ما يعرف بالقاعدة الثانوية التي تغادر أصل الوضع إجبارياً، مراعاة لقواعد الصحة النحويّة التي وضعها النحاة، ومن ذلك بعض حالات تقديم الحال النكرة على صاحبها النكرة، تحاشياً لتقديم الصفة على الموصوف، إذْ تعرب الصفة المتقدمة على صاحبها حالاً مع أنها لا تدل على هيئة بقدر ما تدل على وصف، ومن ذلك الشاهد الشهير: لميَّة موحشاً طللٌ، والأصل لمية طللٌ موحش، ومن ثم لمية موحشٌ طللٌ. وكما نلاحظ فإن ثمة نوعين من القواعد الثانويَّة، بعضها جوازي، وبعضها الآخر وجوبي.

وهذا النوع من القواعد لا يختلف عن القواعد الأصليَّة الإجباريَّة، والأصل في القاعدة الثانوية أنها جاءت لتحد من جبريّة أو جبروت القاعدة العامة الأصليَّة، لتمد مستخدم اللغة بشيء من المرونة اللازمة للتصرف بها بما يحقق أغراضه التعبيريّة، ولكن حدوث العكس بانقلاب هذه القواعد ذات الرتب الحرَّة إلى رتب محفوظة، إنما هو ناجم عن خضوع لقاعدة أصلية، وهنا يتداخل الأصلي بالثانوي، وليس أدل على ذلك من المثال السَّابق: "لميّة موحشاً طَلَلُ"([1])؛ فموحشاً حال مقدمة وجوباً، ونحن نعلم أن رتبة الحال من الرتب غير المحفوظة، ولكن صاحبها جاء نكرة، ولو تأخرت لكانت صفة موافقة للموصوف من جهة المعنى والمبنى ولكن لوجود قاعدة أصيلة تمنع تقدم الصِّفة على الموصوف، ووجود قاعدة ثانوية تجيز تنكير صاحب الحال، كما تجيز تقدم الحال على صاحبها، فقد أخذ بإلزامية القاعدة الثانوية، وهي تقديم الحال على صاحبها، لئلا تنكسر قاعدة أصيلة، وهي عدم جواز تقدم الصِّفة على الموصوف.

([1]) ابن هشام، مغني اللبيب، شاهد رقم (١٢٥)، وحسب الترتيب الهجائي في الفهرست رقم (٨٤٩).

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وبعد فإنّ هذا التصنيف للأداء الكلامي تركيبي بالدرجة الأولى، وهو يُعنى بمطابقة الأداء للقاعدة، وبيان طبيعة العلاقة بينهما، تلك العلاقة المتذبذبة بين الوجوب والجواز، وكل هذه الأشياء مثبتة في المتون والمصنفات النحويّة القديمة ضمن مباحث متفرقة كما هو الحال عند كثير من النحاة، أو مجموعة في باب خاص، كما هو الحال عند ابن جني الذي جمع مبحثي التقديم والتأخير معاً في بابٍ واحد أسماه "باب شجاعة العربية" ومثل ذلك تجده عند ابن هشام في باب الحذف في مغني اللبيب([1]).

وإذا تجاوزنا قليلاً ما يجوز وما لا يجوز إلى ما هو أبعد من ذلك، فإننا سنعثر على تقسيمات أخرى للكلام عند سيبويه حيث يقول: "هذا باب الاستقامة من الكلام والإحالة: فمنه مستقيم حسن، ومحال، ومستقيم كذب، ومستقيم قبيح، ومنه ما هو محال كذب، فأما المستقيم الحسن، فقولك: أتيتك أمس وسآتيك غداً، وأما المحال فأن تنقض أول الكلام بآخره فتقول: أتيتك غداً وسآتيك أمس، وأما المستقيم الكذب فقولك: حملت الجبل، وشربت ماء البحر، ونحوه، وأما المستقيم القبيح فأن تضع اللفظ في غير موضعه، نحو قولك: قد زيداً رأيت، وكي زيدٌ يأتيك، وأشباه هذا. وأما المحال الكذب فأن تقول: سوف أشرب ماء البحر أمس([2]).

ونستنتج مما سبق أن للكلام شرطاً آخر غير الصحة النحويّة وهو المقبولية، فثمة جمل صحيحة نحوياً لكنها ليست مقبولة. وبناءً عليه فإنه يجب الاحتراز في قبول ما يسمى بالانزياح الأسلوبي أو الانحراف إذا لم يحقق شرط المقبولية؛ فالمقبولية تظل ملازمة للتركيب اللغوي المتواضع عليه أصلاً والمنزاح. بمعنى أن المعنى يظل هو المقصود من وراء هذه

([1]) انظر ابن هشام: مغني اللبيب، ص ٦٩٢ – ٢/٧٤٨.
([2]) انظر سيبويه: مصدر سابق، ص ٢٥– ٢٦ /١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

العمليات التي سمّاها بعض اللغويين العناصر التحويلية التي تنقل التركيب من معنى إلى معنى آخر.

والحقيقة التي لا بد من إقرارها ونحن نراوح بين الصحة النحوية والمقبولية، أن عبد القاهر الجرجاني -رحمه الله- هو صاحب القدح المعلّى في هذا المجال، فهو -وإن عُرف بلاغياً أكثر منه نحوياً - إمامُ عصره في النحو والبلاغة. وهو يمثل نقطة التقاء مهمة بين البحثين النحوي والبلاغي وأود أن أشير إلى أن المنحى الجرجاني في نظرية النظم، في جسرها الهوّة بين النحو والبلاغة قد جعل منها سبقاً علمياً للأسلوبيات المعاصرة؛ لأن الأخيرة تجاوزت الفروق الحادة بين النحو والبلاغة أيضاً، كما تجاوزت ما تبع ذلك من دروس بلاغية تعليمية تمثلت في تراكيب مشحونة بقيم تعبيرية مرصودة في قوائم طويلة جاهزة، يمكن لأي دارسٍ أن يستلها ويطبقها على أي نص يشاء. يقول أحد الدارسين حول قيمة نظرية النّظم وأهميتها في المزج بين النحو والبلاغة، في سبيل تحقيق مستويات معقولة من الإيحاء، والتأثير، "وتدقيق الرؤية لهذه النّظرية (النظم) يؤكد تكامل جوانبها تنظيراً وتطبيقاً، فمن حيث التنظير فرق عبد القاهر بين اللغة والكلام بشكل محدود، واعتبر الألفاظ رموزاً للمعاني، فالفكر لا يتعلق باللفظة المفردة، وإنّما يتعلق بما بين المعاني من علاقات، كما اعتبر النحو بإمكاناته الواسعة هو الذي يقدم للمبدع كل الاحتمالات الممكنة في كثير من مباحثه، وخاصة في الإمكانات الاستبدالية، والقدرة التوزيعيَّة، والانزياح عن أصل الوضع في اللغة، والانحراف عن النمط المألوف، وذلك بإخضاعه المجاز لسيطرة النحو وعلاقاته التركيبية، ومن هنا ربما يكون الجرجاني قد تجاوز عصرهُ، لا سيما

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في مقولته تجدد المواضعة تبعاً لتجدد الاستعمال، وهذا يعني عمليَّة الانحراف المستمر([1]).

وكثر هي الدراسات التي عدّت نظرية النّظم من أهم الجذور التي غذّت النظرية الأسلوبية العربيَّة، إذا جاز التعبير، وأقصد بذلك الأسلوبية من وجهة نظر المفكرين والنقاد العرب([2]).

وقد أشار سيبويه إلى نوعين من التقديم: أحدهما حسن، والثاني قبيح؛ فالحسن ما لا يؤدي إلى لبس، أو مخالفة لأصل من أصول اللغة، والقبيح ما كان خلاف ذلك. يقول سيبويه معلقاً على قول أحد الشعراء([*]) وقد قدّم الفاعل على فعله: "ويحتملون قبح الكلام حتى يضعوه في غير موضعه، لأنه مستقيم ليس في نقص، فمن ذلك قوله:

صددت فأطولت الصدود وقلّما وصالٌ على طول الصدود يدوم

وإنما الكلام: وقل ما يدوم وصالٌ([3])، ولقد أشار سيبويه إلى محاسن التقديم والتأخير وأغراضه، وإن كانت هذه الإشارات سريعة إلا أنها كانت مكثفة، وتحتمل التفصيل، ولكن سيبويه مع كل ذلك لا يرى الحسن والبلاغة في التقديم والتأخير دائماً، بل قد يكونان سبباً في القبح والتعقيد اللفظي الذي أشار إليه البلاغيون، وهو ما فطن إليه سيبويه وذكرناه قبل قليل.

وقد رد سيبويه في كتابه بعض ما يستقبح من التقديم إلى شيخه الخليل، يقول: "وزعم الخليل -رحمه الله- أنه يستقبح أن يقول قائمٌ زيدٌ، وذاك إذا لم تجعل قائماً مقدماً مبنياً على

([1]) عبد المطلب، محمد: البلاغة والأسلوبية، ص ٤.

([2]) انظر اللحام، حسام: أثر نظرية النظم في الاتجاه الأسلوبي الحديث.

([*]) سبق ذكر هذا الشاهد في الصفحة رقم (٤)، وقد كررته هنا للضرورة. وقد قيل أن هذا البيت لعمر بن أبي ربيعة، وقيل للمرار الفقعسي، كما جاء في خزانة الأدب للبغدادي.

([3]) انظر سيبويه: مصدر سابق، ص ١/٣١ وانظر ص ٣/٣١٥

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المبتدا، كما تؤخر وتقدم فتقول: ضَرَب زيداً عمروٌ، وعمرو على ضَرَبَ مُرتفع. وكان الحد أن يكون مقدماً ويكون زيد مؤخراً[1]، وبيَّن السَّيرافي مراد سيبويه بهذا القول قائلاً: "يريد أن قولك قائم زيدٌ قبيح إن أردت أن تجعل (قائم) المبتدأ وزيد خبره أو فاعله. وليس بقبيح أن تجعل (قائم) خبراً مقدماً والنية فيه التأخير، كما تقول: ضرب زيداً عمرو والنية تأخير زيد الذي هو مفعول، وتقديم عمرو الذي هو فاعل[2]، ويجلي عبد القادر حسين حُسْن التقديم من قبيحه بناءً على ما نقل لنا سيبويه من زعم الخليل قائلاً: "فالتقديم عند الخليل يكون على نية التأخير، ويبقى على حكمه الذي كان عليه قبل أن يقدم. فتقديم الخبر في (زيد قائم) يظل خبراً إذا قلنا قائم زيدٌ، وتقديم المفعول في ضرب عمرو زيداً يبقى على حاله مقبولاً إذا قلنا ضرب زيداً عمرو، وهذا هو الشرط لحسن التقديم عند الخليل، وبدون مراعاة هذا الشرط يصبح الكلام قبيحاً[3].

ومهما حاولنا فلسفة الموضوع وتقليبه على جميع جوانبه، فإننا في نهاية المطاف سنقف أمام نوعين من التقديم والتأخير: أحدهما تفرضه صناعة النحو وهو واجب على الهيئة التي جاء عليها مقدماً أو مؤخراً، والآخر بلاغي رتبته حُرَّة يجوز تقديمه، كما يجوز تأخيره.

إذاً هناك رتبة محفوظة لم يهتم بها البلاغيون، أما مجال عنايتهم فقد كانت في الرتب غير المحفوظة، فقد أشار عبد القاهر إلى الترتيب وقصد به بحسب تمام حسان ما عُرف عند النُحاة "بالرتبة" وإن كان النحاة لم يعتنوا بها تماماً، وقد عُرف ذلك عند البلاغيين بالتقديم

---

(1) انظر سيبويه:مصدر سابق، ص ٢/١٢٧.
(2) انظر المصدر نفسه، هامش رقم (٢) من الصفحة نفسها.
(3) انظر حسين، عبد القادر: مرجع سابق، ص ٥٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والتأخير([1]). والدارس الأسلوبي عليه أن يميز في النص بين نظامين: أحدهما مجال حرية الرتبة حرية مطلقة، والآخر مجال الرتبة المحفوظة. ومن ثم فلا يتناول التقديم والتأخير البلاغي ما يسمى في النحو باسم الرتبة المحفوظة؛ لأن هذه الرتبة المحفوظة لو اختلت لاختل التركيب باختلالها. ويتحدث تمام حسان عن الرتب المحفوظة وغير المحفوظة فيقول: "ومن الرتب المحفوظة في التركيب العربي أن يتقدم الموصول على الصلة، والموصوف على الصّفة، ويتأخر البيان عن المبين (التمييز)، والمعطوف بالنسق عن المعطوف عليه، والتوكيد عن المؤكد، والبدل والتمييز عن الفعل.... ثم يمضي في سرد الرتب غير المحفوظة.."([2])

وباختصار شديد يمكن القول: إن النحاة يختلفون في نظرهم للتقديم عن البلاغيين من حيث المُدخل والعكس صحيح، لكن الحصلة أن أياً من الفريقين لا يقر تقديماً قبيحاً، ولا يرفض حسناً. وفي هذا الصدد يمكن القول: "إن الفرق بين النحويين والبلاغيين من حيث نظرة كل منهما لظاهرة التقديم والتأخير يكمن في أن البلاغيين ينطلقون من المعنى نحو المبنى، في حين ينطلق اللغويون من المبنى نحو المعنى([3]). وهذا ما عُرفَ عند علماء الأسلوبية بأسلوبية الأثر التي تنطلق من الأثر الجمالي بحثاً عن الأداة اللُغوية المسؤولة عنه، وأسلوبية الأداة التي تبحث عن الأثر الجمالي الناتج عنها([4]).

أما من حيث اطراد التقديم والتأخير أو عدم اطرادهما، فثمة ما يقاس عليه، وما لا يقاس عليه، وفي ذلك يقول ابن جني مبيناً نوعي التقديم من حيث الاطراد وعدمه، "وذلك على ضربين: أحدهما ما يقبله القياس، والآخر ما يستسهله الاضطرار، فالأول كتقديم

([1]) انظر حسان، تمام: اللغة العربية معناها ومبناها، ص ٢٠٩.
([2]) انظر المرجع نفسه: ص ٢٠٧ – ٢٠٨.
([3]) المرجع نفسه: ص ٢٠٩.
([4]) انظر بحيري، سعيد حسن: أوجه التوافق والتخالف، ص ٦٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المفعول على الفاعل تارةً، وعلى الفعل النّاصبة أخرى، كضرب زيدُ عمرو.. ولا يجوز تقديم المفعول معه على الفعل نحو قولك: والطيالسةِ جاء البردُ"([1]).

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

([1]) ابن جني: الخصائص، ص ٢٨٤ – ٢/٢٨٥، وانظر تمام حسان: الأصول، ص ١٣٠.

ثانياً: الجانب التطبيقي

أغراض التقديم والتأخير

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أغراض التقديم والتأخير

إن الترتيب والرتبة والتقديم والتأخير جميع ذلك مسميات لاسم واحد هو مخالفة أصل الوضع في القاعدة النحوية، ونقلها إلى ما يجوز وما لا يجب. وكثيراً ما ترد هذه المصطلحات لتدل على مدلولٍ واحد، وأياً ما تكون التسميات، "فمما لا شك فيه أن الترتيب أمرٌ يراد به سرٌ من أسرار العربية، ووسيلة يقرّب بها المعنى العميق والدلالة البعيدة"([1]).

والحقيقة أن النص وحده هو الذي يحدد طبيعة الأغراض الفنية للتقديم والتأخير وغيره من الظواهر الأسلوبية، دون وجود مصادرات قبلية على هذه الظاهرة أو تلك. والنص – كما هو معروف– يعني تحققاً كلامياً مكتوباً أو منطوقاً. غير أنني سأحاول أن أشير إلى أشهر الأغراض وأهمها، دون أن تكون هذه الإشارة للاستقصاء والحصر، فهي للتمثيل فحسب؛ إذْ لا يمكن أن تنتهي أغراض الكلام، وتنحصر في قوائم صماء يحصيها الدارسون، ثم يعمموها على التابعين بإحسان إلى يوم الدين.

وهذا ابن جني يحترز من إحصاء كل أغراض التقديم والتأخير، منتبهاً إلى أن ثمة ما لم يحط به، فيقول بعد أن فرغ من باب التقديم والتأخير: "فهذه وجوه التقديم والتأخير في كلام العرب، وإن كنا تركنا منها شيئاً فإنه معلوم الحال ولاحقٌ بما قدّمناه"([2]).

([1]) انظر عمايره، خليل: في نحو اللغة وتراكيبها، ص ٩٢.

([2]) ابن جني، الخصائص، ص ٣٩٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وبين يدي أغراض التقديم يشير أحد الباحثين الأسلوبيين إلى أن أغراض التقديم والتأخير ترجع إلى فنية توظيفها، وهذه الفنية متشابكة مع حسه الشعوري واللاشعوري، وذلك كله يدخل في التركيب اللغوي للعبارة، وعلينا أن نستنبت من السياق العام ما نستطيع إدراكه(١).

وإنما سقت ما تقدم من قول؛ لأبين أن معظم كتب النحو -إن لم تكن جميعها- قد تناولت أغراض الظواهر النحوية من تقديم وتأخير وغير ذلك؛ فالأغراض محدودة، لكنها مبثوثة في مراجع كثيرة، وتكاد تكون مكررة؛ لذا فإن ما يهمنا هنا هو إجمال هذه الأغراض دون استقصاء النحاة الذين جاءوا على ذكرها.

١-العناية والاهتمام: وهذا الغرض لكثرة شيوعه وتداوله بين الناس لا يُوثَّق؛ لارتباطه بسيبويه دون حاجة لتوثيق هذا الارتباط، وفي هذا الشأن يقول سيبويه في باب الفاعل الذي يتعداه فعله إلى مفعول: "إنما يقدمون الذي بيانه أهم لهم، وهم ببيانه أعنى، وإن كانا جميعاً يهمّانهم ويعنيانهم(٢).

وفي هذا السياق يبدو أن العناية والاهتمام من دون تفسير سبب العناية وسبب الاهتمام لهوين من شأن التقديم والتأخير، فالدارس الجاد لا بدّ أن يبين أهمية المتقدم على أي وجه تكون، "فقد وقع في ظنون الناس أنه يكفي أن يقال أنه قدَّم (المنشئ) للعناية، ولأن ذكره أهم، من غير أن يُذكر من أين جاءت تلك العناية، وبما كان الاهتمام، ولتخيلهم ذلك فقد صغر أمر التقديم والتأخير في نفوسهم، وهوّنوا الخطب فيه، حتى إنك

---

(١) عيد، رجاء: فلسفة البلاغة ص ٧٩.
(٢) سيبويه: مصدر سابق، ص ١/٣٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لترى أكثرهم يرى تتبعه والنظر فيه ضرباً من التكلف. ولم تَـر ظنـاً أزرى علـى صـاحبه مـن هذا وشبهه"([1]).

٢- تنبيه المخاطب: وهو غرض آخر من الأغراض التي أشـار إليهـا سـيبويه في كتابـه في باب أسماه: "هذا باب من الاستفهام يكون الاسم فيه رفعاً؛ لأنـك تبـدأ بـه لتنبـه المخاطـب، ثم تستفهم بعد ذلك([2]). ومنه التنبيه من أول الأمر علـى أن المسند خـبر لا نعـت، كقـول الشاعر:

لـه همـم لا منتهـى لكبارهـا وهمتـه الصغرى أجـل مـن الدّهر

غير أن أحد الباحثين ينكر مثل هذا التنبيه قـائلاً: "مـا نظـن صـاحب هـذا البيـت دار بذهنه هذا الوهم، وأنه لو قاله على النحو الآتي: همم لـه، لتـوُهم أن "لـه" نعـت، وأن الخـبر قادم، بحجة أن حاجة النكرة للنعت أشد من حاجتها إلى الخبر([3]).

ثم يتابع هذا الباحث فيعلق على توجيهـات عبـد القـاهر الجرجـاني للتقـديم والتـأخير بقوله: "ومع ذلك فإن عبد القاهر تنـاول التقـديم والتـأخير، وإن كـان بحثـه كغـيره مـن البلاغيين أقرب إلى المبحث النحوي، إذْ يـدرس التراكيـب مـن حيـث الـصحة والخطـأ، في حين أن الدرس البلاغي يبحث في الحسن والأحسن([4]).

وفي هذا السياق لا بد من الإشارة إلى أن الجرجاني قد أفاد مـن سـيبويه وتراثـه النحـوي في مسألة التقديم والتأخير، فها هو يقول: "هذا الذي قد ذكرت مـن أن تقـديم ذكـر المحـدّث

([1]) الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، ص ٩٨.
([2]) سيبويه: مصدر سابق، ص١٢٧، ١/٨١، ص ٢/١٤٣.
([3]) عيد، رجاء: فلسفة البلاغة ص ٧٤.
([4]) المرجع نفسه: ص ٧٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

عنه يفيد التنبيه له، قد ذكره صاحب الكتاب في المفعول إذا قُدّم فرفع بالابتداء، وبني الفعل الناصبه كان له عليه (لمفعوله) وعدي إلى ضميره، فشغل به، كقولنا: عبد الله ضربته، قال (سيبويه): إنما قلتَ عبد الله فنبهت له، ثم بنيت عليه الفعل، ورفعته بالابتداء"([1]).

٣-القصر: من المعروف أن للقصر صيغتين تركيبيتين، وهما: إنما، وما... إلا، أما حين يفيد المعنى قصراً بمعزل عن أسلوب القصر المشار إليه آنفاً، فإن دلالة القصر كائنة بسبب التقديم، بمعنى أنه "إذا خلا النظم من الأداة،ودلّ على القصر فذلك بسبب التقديم، والمقصود بالتقديم تقديم الكلمة لتصير في غير موضعها المألوف في الجملة بحسب أصل الوضع، فحين نقول: الفائز أنت، إنما نقصر الفوز على المخاطب، ومنه: أتعلمني بضبِ أنا خرشته"([2]). وهذا المثال للجرجاني، والقصر كما هو معروف من موضوعات التوكيد المهمة.

٤-السبق في الرتبة: لقد اهتم ابن جني بموضوع التقديم والتأخير في كتابه الخصائص، إلا أنه لم يتجاوز كثيراً دائرة الصحة النحوية والقبول إلى آفاق تداولية (براجماتية) أرحب، مثلما فعل في كتابه المحتسب، الذي تجاوز فيه النظرة المعياريّة الصارمة باتجاه المعنى، ليلتفت إلى الآثار البلاغية. ولعل السبب في ذلك أن ابن جني في كتابه الثاني كان يحاول ضبط وجوهٍ من القراءات القرآنية، وهذا يبين أثر القرآن الكريم في البحث البلاغي. ونحن إذا راجعنا باب "شجاعة العربية" في الخصائص، مقارنين إياه بما جاء في المحتسب من حديث

([1]) الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، ص ١١٢.
([2]) البياتي، سناء، قواعد النحو العربي في ضوء نظرية النظم، دار الأوائل، عمان، ط١، ٢٠٠٢، ص٤٠٧ – ٤٠٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

عن التقديم، أدركنا الفرق بين الكتابين، يقول ابن جني في المحتسب: "وينبغي أن يُعلم أن ما أذكره هنا من أن أصل وضع المفعول به أن يكون فضله، وبعد الفاعل، كضرب زيد عمراً، فإذا عناهم ذكر المفعول قدموه على الفاعل، فقالوا: ضرب عمراً زيد، فإذا زادت عنايتهم به قدموه على الفعل الناصبة، فقالوا عمراً ضرب زيد، فإذا تظاهرت العناية به عقدوه على أنه رب الجملة، وتجاوزوا حد كونه فضله[1]، بينما لا تتجاوز أسباب جواز التقديم أو عدم جوازه عنده في الخصائص سياق ما يقبله القياس وما لا يقبله، وما يحسن وما يقبح[2].

ومن ذلك قراءة ابن عباس، وسعيد بن جبير قوله تعالى: ﴿ فَإِنَّ اللَّهَ مِن بَعْدِ إِكْرَاهِهِنَّ غَفُورٌ رَّحِيمٌ ﴾[3]، قال أبو الفتح: "اللام في (لهن) متعلقة بـ (غفور)؛ لأنها أدنى إليها، ولأن فعولاً أقعد في التعدي من فعيل، فكأنه قال: فإن الله من بعد إكراههن غفور لهن". ويجوز أن تكون أيضاً متعلقة بـ (رحيم)؛ وذلك أن ما لا يتعدّى قد يتعدى بحرف الجر، ألا تراك تقول: هذا مار بزيد أمس، فتعمل اسم الفاعل وهو الماضي؛ لأن هناك حرف الجر... وكذلك يجوز تعلق اللام في (لهن) بنفس رحيم، وإن كنت لا تجيز هذا رحيم زيداً، على مذهب الجماعة غير سيبويه..." ويخلص ابن جني بقوله: "فإذا كانت الرتبة قبلاً معنى حَسُن أن تكون قبلاً لفظاً أيضاً[4].

---

(1) انظر ابن جني: المحتسب، تحقيق علي النجدي ناصف وعبد الحليم النجار وعبد الفتاح شلبي، لجنة إحياء التراث: الكتاب التاسع، القاهرة، ١٣٨٦، ص ٦٥/ ١/٦٦ ، ٢/٣٦٢.

(2) انظر ابن جني: الخصائص ٢ص ٣٨٤ – ٣٩١ /٢.

(3) سورة النور آية ٣٣.

(4) انظر ابن جني: المحتسب ص ١٠٨ – ١٠٩ / ٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٥-الاختصاص: وأكثر ما يكون ذلك في تقديم المفعول به، يقول الرضي: "وإذا قُدِّم المفعول أفاد الاختصاص عند الجمهور، نحو: ﴿ إِيَّاكَ نَعْبُدُ وَإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ ﴾[1]، أي لا غيرك، وخالف في ذلك ابن الحاجب، ووافقه (أي وافق ابن الحاجب) أبو حيان، فقالا: الاختصاص الذي يتوهمه كثير من الناس من تقدم المفعول (وَهْم)، وعلى الأول شرطه أن لا يكون التقديم مستحقاً كالصُّور المبدوء بها، والمشهور أن الاختصاص والحصر مترادفان، واختار السبكي التفرقة بينهما[2].

والتخصيص غرض من أغراض تقديم المفعول به، أورده الجرجاني ضمن مجموعة من أغراض التقديم كالاهتمام والتأكيد والإنكار والتعجب، وفي هذا السياق تستدرك إحدى الدراسات على هذه الأغراض غرضاً ظنت أنه قد فات الجرجاني، ويتمثل ذلك الغرض فيما يمكن أن يحققه التقديم والتأخير من دور تنغيمي في نظم معجز، وفي ذلك تقول: "فلا يخفى كذلك ما للتقديم والتأخير، أو لحرية النظم في العربيَّة من دور في تحقيق الأوزان التي يطمح الشاعر إلى تحقيقها في شعره، ويمكن ملاحظة ما للتقديم والتأخير من وظيفة معنويّة، ووظيفة موسيقية في قول الشاعر:

أَلمحه من سنا برقٍ رأى بصري ... أم وجه نُعمٍ بدا لي أم سنا نار(٣).

---

(١) سورة الفاتحة، الآية ٥.
(٢) السيوطي، جلال الدين: همع الهوامع ص ١/١٦٦.
(٣) انظر البياتي، سناء، قواعد النحو العربي في ضوء نظرية النظم، ص ١٨٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وفي الحقيقة لم يفت ذلك الغرض الجرجاني، لكنه تعمّد ذلك، فهو لا يقر الفاصلة والضرورة الشعريّة(١). وأرى أن الجرجاني محق في استبعاد التقديم الذي يكون لرعاية الفاصلة، ذلك أنه غالباً ما يكون بداعي مراعاة السجع وتوحيد رؤوس الجمل، ولا يعبر في حقيقة الأمر عن خيارات المبدع الحرّة، التي تعكس البنيّة العميقة للتركيب، ومثل هذا القول لا ينسحب على القرآن الكريم المعجز في كل شيء.

ويشير صاحب إعراب القرآن إلى التخصيص أو الاختصاص في بابٍ أسماه (باب ما جاء في التنزيل دالاً على جواز تقديم خبر المبتدأ)، ويقول في الصفحة قبل الأخيرة من الباب: "ومن تقديم خبر كان" قوله: ﴿ وَلَمْ يَكُن لَّهُۥ كُفُوًا أَحَدٌۢ ﴾(٢)، فالظرف حشو، وأحد اسم "كان" و "كفواً" خبره، وأجاز أن يكون "له" وصفاً للنكرة، فلما تقدم انتصب على الحال.. وكأن "له" ما قدمت، وإن لم يكن مستقراً، لأن فيه تبييناً وتخصيصاً لـ "كفواً". فلهذا قدّم، وحسن التقديم وإن لم يكن مستقراً. فهذا كله في تقديم ما في خبر المبتدأ(٣).

٦-رعاية الفاصلة: ويقصد بذلك السجع، وتوافق أواخر الكلم، ومن ذلك قوله تعالى: ﴿ خُذُوهُ فَغُلُّوهُ ۝ ثُمَّ ٱلْجَحِيمَ صَلُّوهُ ۝ ثُمَّ فِى سِلْسِلَةٍ ذَرْعُهَا سَبْعُونَ ذِرَاعًا فَٱسْلُكُوهُ ﴾(٤).

---

(١) انظر الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز ص٩٩.
(٢) سورة الإخلاص، الآية ٤.
(٣) انظر الزجاج: إعراب القرآن المنسوب إليه، ص ١/٣٨٤.
(٤) عبد المطلب محمد، البلاغة والأسلوبية، ص٢٥٥. (سورة الحاقة، الآيات ٣٠-٣٢).

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومثل هذا النوع كثير في القرآن الكريم، غير أن ثمة خلافاً في دور هذا النوع من التقديم، فثمة علماء ينزّهون القرآن عن مجرد إفادة السجع والموسيقا، إذْ يَعُدّون مثل هذه الوظيفة ثانوية، بينما الوظيفة الأهم يقررها السياق، وطبيعة الأداء اللغوي. والحقيقة أن من أهم من أثار الجدل في هذه المسألة، ورفض أن تكون بعض أشكال التقديم لرعاية الفاصلة وإقامة السجع عبد القاهر الجرجاني حيث يقول: "واعلم أن من الخطأ أن يقسم الأمر في تقديم الشيء وتأخيره قسمين؛ فيجعل مفيداً في بعض الكلام، وغير مفيدٍ في بعض، وأن يُعلل تارة بالعناية، وأخرى بأنه توسعة على الشاعر والكاتب، حتى تطرد لهذا قوافيه ولذاك سجعه"([1]).

ولم يقتصر هذا الجدل المتمثل في إنكار البلاغيين والنحويين لأن يكون التقديم لمجرد السجع على القدماء، بل امتد إلى المحدثين، فها هو أحد الباحثين المحدثين يقول: "كذلك نرفض ما زعموه من أن التقديم قد يكون لرعاية الفاصلة، ويذكرون له قوله تعالى: "خذوه فغلوه، ثم الجحيم صلّوه". فذلك تسطيح لفكرة البلاغة؛ ومعناه على زعمهم أن الحرص على السجع دفعه إلى تفتيت التركيب الأصلي، وإنما هو في رأينا أن التقديم هنا له دلالة بلاغية، تستهدف التأثير على النفس في سرعة بيان المصير السيء الذي يتربص بهذا الذي "أُخذ" و "غُلّ"([2]).

٧-الاتّساع: ويكون الاتساع فيما تقيّده قواعد اللغة بقيدٍ يؤدي تجاوزه إلى مخالفة قاعدة من قواعد الأصول، ومن هذه القواعد: الظرف ملازم للظرفية والنصب([3])، ولكنه

([1]) الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، ت محمد التنجي، دار الكتاب العربي ص ٩٩.
([2]) عيد، رجاء: فلسفة البلاغة: ص ٧٨.
([3]) انظر ابن جني: اللمع في العربية، ت فائز فارس، دار الكتب الثقافية، الكويت، ١٩٧٢، ص ٣٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يخرج على هذا القيد أحياناً من باب الاتساع، ومنها أيضاً عدم تقديم الضمير على مرجعه، ولكن ذلك قد يحدث من باب الاتساع أيضاً، ومن ذلك ما نص عليه ابن جني حيث يقول: قائم زيد، وخلفك بكر، والتقدير: زيدٌ قائم، وبكر خلفك، فقدّم الخبران اتساعاً، وفيهما ضمير، لأن النية فيهما التأخير([1]). وهذا غرض كثرت إشارات القدماء إليه، لا سيما ما يتعلق منه في تقديم الظرف، غير أنه لم يسلم من الجدل، وقد أشار رجاء عيد إلى شيءٍ من هذا، وأود أن أشير إلى أن مفهوم الاتساع يتجاوز التقديم والتأخير والحذف، والزيادة والحمل على الجوار، كجر الصفة في قول القائل: هذا جحر ضبٍ خربٍ، وقد صحح ابن جني الاتساع في هذا المثال موجهاً إياه على حذف المضاف لا غير، أجل فالاتساع يتجاوز ذلك إلى الحروف وتضمينها، وهو عند ابن السراج يشمل الحذف والتضمين([2]). وللاتساع معانٍ أخرى تتجاوز الاتساع النحوي، كالتضمين، والحذف، والتقديم والتأخير إلى قضايا دلالية صِرفه، مثل الترادف والمشترك اللفظي والتضاد([3]).

والتقديم لرعاية الفاصلة كما نص على ذلك بعض البلاغيين قد يفهم منه أن التقديم لا يحمل نكتة بلاغية، أو قيمة تعبيريّة إضافيّة، وهنا يمكن أن أطرح السؤال الآتي: هل ثمة تقديم غير مؤثر دلالياً؟ في الحقيقة القول الراجح أن أمر التقديم والتأخير وعلاقته بالفائدة مرتبط بطبيعة الاستعمال، وقد أشار الجرجاني إلى ذلك([4]). ولعل النحاة والنقاد والبلاغيين الذين ذهبوا إلى أن التقديم الذي لرعاية الفاصلة لا يحمل سرّاً بلاغياً، كانوا

([1]) المرجع السابق والصفحة نفسها.
([2]) انظر ابن السراج: الأصول، ص ١/١٨٠.
([3]) انظر الصالح، صبحي: دراسات في فقه اللغة ص ٢٩٢ – ٣١٣.
([4]) عيد، رجاء: فلسفة البلاغة ص ٩٩ – ١٠٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يقصدون ذلك النوع من التقديم الذي لا يقتضي المقام حصوله. "وقد أثار سيبويه مثل هذه القضايا في كتابه، ووقف ابن جني منها موقفاً حذراً، ورأى فيها عبد القاهر الجرجاني أسباباً لا تتعلق بتحرير المعنى وضبطه فحسب، بل تفضي إلى محاسن جمّة ومواقع لطيفة، وهذه القضية لم تهدأ حتى اليوم، ولم يقطع العلماء فيها برأي، وما زال الخلاف حولها قائماً يشبُّ بين الحين والحين"([1]).

٧-تقريب المعنى البعيد: يرى بعض الدارسين من قدماء ومحدثين أن التقديم والتأخير من وسائل الكشف عن المعاني البعيدة المستترة في أعماق المتكلم في البنية العميقة، كما يعبر عن ذلك النحاة التحويليون، لذا فقد عدَّ هؤلاء الترتيب من أهم العوامل التي تكشف عن ترتيب المعاني بحسب ترتيبها في النفس "فهو -أي الترتيب- من أبرز عناصر التحويل وأكثرها وضوحاً، لأن المتكلم يعمد إلى مورفيم حقه التأخير فيما جاء عن العرب، فيقدمه، أو إلى ما حقه التأخير فيؤخره، طلباً لإظهار ترتيب المعاني في النفس([2]).

٨-الشك بعد اليقين: ويحدث ذلك عندما يؤخر المتحدث فعل الظن دلالةً على ابتدائه باليقين قبل أن يدركه الشك، فإن أدركه الشك استعمل فعلاً من الأفعال الدالة عليه، وهكذا، فتأخير فعل الظن إذا جاء متأخراً كان ذلك دلالة على ميلاد الشك بعد اليقين، أما عندما يسبق الشكُ اليقين يتقدم فعل الظن. وسيبويه تحدث عن هذا تحت باب أسماه (باب الأفعال التي تستعمل وتلغى، وفي ذلك يقول: "فإن ألغيت قلت: عبدُ الله أظن ذاهب، وهذا إخالُ أخوك.. وكلما أردت الإلغاء فالتأخير أقوى.. وإنما التأخير أقوى؛

([1]) حسين، عبد القادر: أثر النحاة في البحث البلاغي، ص ٨٦.
([2]) عمايره، خليل: في نحو اللغة وتراكيبها ص ٨٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لأنه إنما يجيء بالشك بعدما يمضي كلامه على اليقين، وبعد أن يبتدئ وهو يريد اليقين، ثم يدركه الشك"([1]).

والواقع أن المبرد فيما عدا إشارات محدودة جداً لم يتجاوز دور النحوي الخالص في هذا الموضوع، بل إنه قصر كثيراً عن الإحاطة بما جاء به سيبويه، ولعل الذي التقط إشارات سيبويه تلك وطورها الإمام عبد القاهر الجرجاني رحمه الله.

٩-دفع الشك في كل خبرٍ على خلاف العادة، يمكن أن يتسرب إليه الشك: وفي هذا الصدد، يقول عبد القاهر الجرجاني: "وكذلك في كل شيء كان خبراً على خلاف العادة، وفي كل ما يستغرب من الأمر، نحو أن تقول: ألا تعجب من فلان يدعي العظيم، وهو يعبأ باليسير، ويزعم أنه شجاع وهو يفزع من أدنى شيءK ويكثر ذلك في الوعد والضمان، كقول الرجل: أنا أعطيك، أنا أكفيك، أنا أقوم بهذا الأمر، وذلك أن من شأن من تعده، وتضمن له أن يعترضه الشك في تمام الوعد، وفي الوفاء به، فهو أحوج شيء إلى التأكيد([2]).

٩-مجانبة معنى غير مقصود قد ينجم عن التأخير: ومعنى ذلك أن التقديم يعبر عن المعنى المراد، في حين يؤدي التأخير إلى معنى آخر غير مقصود، ومن ذلك قوله تعالى:

﴿ وَقَالَ رَجُلٌ مُّؤْمِنٌ مِّنْ ءَالِ فِرْعَوْنَ يَكْتُمُ إِيمَـٰنَهُۥٓ ﴾([3])، فلو آخر قوله: من آل فرعون، بحيث تصير الآية: وقال رجل مؤمن يكتم إيمانه من آل فرعون" لصار المعنى أن الرجل لا ينتسب لآل فرعون، وإنما هو رجل مجهول النسب، يكتم إيمانه خشيةً

([1]) سيبويه: مصدر سابق،ص ١٢٠/ ١، وانظر المبرد، أبو العباس: المقتضب، ص ١١/ ٢، ٩٥، ٣/٩٦.
([2]) الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز ص ١١٤.
([3]) سورة غافر آية ٢٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وخوفاً من آل فرعون، ولمّا كان المراد من الآية أن هذا الرجل من آل فرعون قدّم قوله: "من آل فرعون"([1]).

وهذا لعمري شبيه بالضرورة الملجئة إلى تعبير دون آخر، وحاشاالله أن يُقصّر تصريفه للقول على الوجه الذي يريد حتى يضطر إلى وجهٍ واحدٍ من الكلام هو التقديم لا يبارحه. وفي هذا السياق ينكر أحد البلاغيين المحدثين مثل هذه الأغراض والتخريجات البلاغية التي اعتمدها المفسرون قائلاً: "كذلك لا نوافقهم -أي البلاغيين- على زعمهم بأن التقديم بسبب أن التأخير فيه إخلال بنظم الكلام.. ولا يكون مثل هذا من البلاغة، أي إنّ ضرورة ما تحكّمت في النظم القرآني... فالتقديم خروج عن النسق إلى نسقٍ ذي دلالة فنية خاصة، نُحسّها في بيان الأثر النفسي"([2]). ثم يمضي الباحث في سرد مجموعة من أغراض التقديم لا تخرج في مجملها عما ذكرناه سابقاً.

وبعد، فإنه يمكن القول إن ظاهرة التقديم والتأخير شأنها شأن بعض الظواهر الأسلوبيّة الأخرى، ارتبطت بالقرآن الكريم، بمعنى أن البلاغة علم إسلامي لا صلة له بالجاهليين، وهذا لا ينفي عن الجاهليين وعرب ما قبل البعثة معرفتهم بتصريف شؤون القول، وفق مقولات العلوم البلاغية التي دونت بعد البعثة، لكنه يؤكد انسياق علوم البلاغة في خدمة النص القرآني مع بداية النّشأة والتكوين، ولهذا وجدنا البلاغيين قد تباينوا في مواقفهم من بعض الظواهر الفنية في القرآن الكريم، ومن هذه الظواهر ظاهرة التكرار، فالدافع الديني

([1]) انظر الزركشي: البرهان في علوم القرآن، ت محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعرفة، بيروت، ص ٣/٢٣٣. وما بعدها.

([2]) انظر عيد، رجاء: فلسفة البلاغة ص ٧٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بحسب أحد الباحثين المحدثين كان حاضراً في الدراسات البلاغية من أجل خدمة القرآن(١).

وإلى جانب سيطرة المعيار الديني على الأفق البلاغي -إذا جاز التعبير- فقد سيطرت العقلية النحويّة أو المعيارية النحويّة، وهنا تكمن الخطورة: "وهذه الخطورة تأتي أيضاً من جانبٍ آخر وهو تداخل المفهوم البلاغي بالمفهوم النحوي، ونقصد به مجرد استقامة العبارة نحوياً -بقطع النظر عن مفهوم النظم- فالبلاغة هنا تتداخل فيما لا يخصها"(٢). ومن المؤكد أن البحث اللغوي والبحث البلاغي كانا متداخلين في عصورهما الأولى، ثم بدأ كل بحث يَجِد في الاستقلال عن الآخر، حتى غدت لكل منهما هويته الخاصة به، منذ تأليف ابن المعتز كتابه علم البديع بوصفه أول كتابٍ بلاغي مستقل. "ونود أن نشير إلى أن اللغويين في القرون الأولى لم يكونوا منفصلين عن النحاة، بل كانوا يمتزجون في معظم الأحوال حتى لا نكاد نرى فرقاً بين هاتين الطائفتين؛ فاللغة وقتئذٍ لم تكن منفصلة عن النحو(٣).

وقبيل الشروع في تطبيقات التقديم والتأخير لا بد من الإشارة إلى أنّ ظاهرة التقديم والتأخير ظاهرة جُمليّة تركيبية، بمعنى أنها تُدرس من خلال الجمل، وليس من خلال المفردات والجمل كالتكرار مثلاً، وهي كذلك تتسلط بالدرجة الأولى على المسند والمسند إليه، فهذان العنصران ركنان من أركان الجملة الاسمية والفعلية، فهما الفعل والفاعل، وهما أيضاً المبتدأ والخبر. والمسند والمسند إليه يشملان بالإضافة للفعل والفاعل والمبتدأ

---

(١) انظر عبد المطلب، محمد: البلاغة والأسلوبية ص ١٧٥.
(٢) عيد، رجاء: فلسفة البلاغة، ص ٧٧ وحسان، تمام: الأصول ص ٣٥٣.
(٣) حسين، عبد القادر: أثر النحاة في البحث البلاغي، ص ٢٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والخبر، الجملة الاسمية بعد دخول النواسخ عليها، كما يشملان المفاعيل التي أصلها مبتدأ وخبر، والوصف العامل عمل الفعل وفاعله، كما يشملان جملة الشرط، غير أن تصنيف جملة الشرط بين الفعلية والاسمية يتوقف على موقع اسم الشرط ومحله من الإعراب. ورتبة كل من المسند والمسند إليه معروفة، فالأصل تقديم المسند إليه في الجملة الاسمية، لكن هذا التقديم ليس وجوبياً دائماً، غير أن رتبة المسند إليه في الجملة الفعلية التأخير، وهو تأخير وجوبي من وجهة نظر جمهور البصريين، وإن كان سيبويه قد أشار تلميحاً إلى إمكانية تقديم الفاعل مع قبحه، أما الكوفيون فقد أجازوا تقديم الفاعل واستحسنوه في مواقع بعينها، وساقوا حججاً باروا بها الفريق الأول، الذي لم يجوِّز تقديم الفاعل على نية تأخيره، فهو إن تقدم لم يكن ذلك على نية التأخير، وإنما يكون على نية الابتداء، ومن ثم تدخل الجملة عندئذٍ في نطاق الاسميَّة.

وبين الأركان التي سبق الحديث عنها تقع القيود والفضلات، وتشمل شبه الجملة (الظرف والجار مع مجروره)، وهما من متعلقات الفعل، كما تشمل المفاعيل ومركبات الحال والتمييز والتوابع. وهذه القيود والفضلات بعضها غير محفوظ الرتبة، وبعضها محفوظ الرتبة كالصِّفة مثلاً، فإذا تقدَّمت على الموصوف غادرت موقعها الإعرابي واحتلت موقعاً جديداً فتقديمها ليس على نية التأخير، وهي بطبيعة الحال تظل من الناحية الدلالية تُشير إلى وظيفتها الوصفية، وقد أكثر النُّحاة القول في منعهم تقديم الصّفة على الموصوف على نية التأخير، "وذلك" لأن الصّفة تكون عادةً أعم من الموصوف"([1])؛ بمعنى أنها تصلح

([1]) أبو العباس، المبرد: المقتضب، ص ٢٨٢ – ٤/٢٨٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لأكثر من موصوف بالطبيعة مثل كبير، طويل، بعيد، قريب، جميل، قبيح... إلخ، لكنها مع عموميتها تعرِّف الموصوف وتخصصه بين أفراد جنسه.

ومما تجدر الإشارة إليه ونحن بين يدي التقديم والتأخير أنّ البلاغيين اهتموا بذلك النوع من التقديم الذي يكون على نيَّة التأخير، بمعنى أنه يحتمل التقديم كما يحتمل التأخير معاً، بحيث يؤدي في كل مرة معنى مختلفاً. وقد صدر البلاغيون في نظرهم للتقديم والتأخير وغيره من مباحث علم المعاني عن مصدرٍ نحوي، فعبد القاهر نقل عن سيبويه أهم غرضٍ من أغراض التقديم وهو التنبيه، وقد أشرت إلى ذلك من قبل. كما أن الجرجاني في كثير من مقولاته كان معتمداً على النحاة الذين سبقوه. فقد أخذ عن ابن جني شيئاً من قوله في تقديم النَّكرة في المثل "شرٌّ أهرَّ داناب"، وعبد القاهر عندما قال في المثل المذكور: (وقول العلماء أنه إنما يصلح لأنه بمعنى (ما أهرَّ ذاناب إلا شرٌّ) ما كان يقصد بكلامه إلا ابن جني([1]).

ومعنى هذا أن البلاغيين أولوا جل عنايتهم واهتمامهم للتقديم الذي على نيَّة التأخير، شأنهم في ذلك شأن النحاة، وإن كان البلاغيون أشاروا إلى ذلك النوع من التقديم الذي يغادر فيه المقدم بابه الإعرابي إلى بابٍ آخر، وعلى رأس هؤلاء عبد القاهر الجرجاني([2]). ولعل البلاغيين نظروا إلى التقديم والتأخير من زاوية أوسع من تلك التي نظر النّحاة إليه من خلالها، فقد نظر بعضهم إليه من جهة المجاز كأبي عبيدة ت (٢١٠هـ)؛ ويعني ذلك إعادة موضعة المفردة في المكان الذي يحقق خدمة للمعنى دون مراعاة موقعها الإعرابي المحتوم في الصورة الأولى قبل تحريكها عن موضعها، ومثال ذلك عنده قول الله تعالى:

([1]) عيسى، حميد أحمد، التقديم والتأخير في القرآن الكريم، ط١، ١٩٩٦، ص ٤٠.
([2]) انظر المرجع السابق، ص ٣٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

﴿ ٱلَّذِىٓ أَحۡسَنَ كُلَّ شَىۡءٍ خَلَقَهُۥۖ ﴾[1] ومجازه أحسن خلق كل شيء"[2]، والمجاز بالمعنى السابق يعكس معنى غير المعنى الظاهر. كما أشار ابن قتيبة ت (٢٧٦)هـ في تأويل القرآن إلى التقديم والتأخير أيضاً ضمن أسلوب المجاز، ولكننا لا نجد له رأياً بلاغياً مختصاً بالتقديم والتأخير، وإنما ذكره من جملة أمور تحت باب المجاز، كالاستعارة، والتمثيل، والقلب، والحذف، والتكرار... فكل ما ذكره في هذا الجانب قد لا يبدو واضحاً، وإنما عرضاً في ثنايا حديثه، وهذا شأن كثير من البلاغيين، وقد أدى ذلك إلى حرمان التقديم والتأخير من دراسة موضوعية.

وأياً يكن الأمر فإن البلاغيين -كما أشرت- نظروا إلى التقديم والتأخير نظرة شملت كلا نوعيه: التقديم على نيَّة التأخير والتقديم لا على نية التأخير، في حين كان اهتمام النحويين منصبَّاً على ذلك التقديم الذي يكون على نية التأخير، وكثيراً ما وصفوا التقديم في المثال الواحد بالجيد الحسن على نيَّة التأخير، والقبيح لا على نيَّة التأخر؛ فسيبويه يجيز تقدم الوصف على المبتدأ المعرفة على نية تأخيره، وبنائه على الاسم المعرفة المؤخر بوصفه خبراً له في قولهم: قائم زيد، ويمنع ذلك إذا لم تجعل قائماً مقدماً مبنياً على المبتدأ، كما تؤخر وتقدم فتقول: (ضرب زيد عمرو)، وعمرو على ضرب مرتفع، وكان الحد أن يكون مقدّماً ويكون (زيد) مؤخراً[3].

---

(1) سورة السجدة، الآية٧.

(2) أبو عبيدة، معمر بن المثنى، مجاز القرآن، تحقيق فؤاد سزكين، مطبعة الخانجي، ط١، ١٩٥٤، ص ١/٣٣٨، ٣٦٤، ٣٦٥، ١/٣٦٨.

(3) سيبويه: مصدر سابق، ص ٢/١٢٧.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

إذاً نستشف مما سبق أنّ النحاة في دراستهم لمبحث التقديم والتأخير اهتموا بالتقديم على نية التأخير، ولم يأبهوا كثيراً بالتقديم الذي لا يكون على نية التأخير.

أما البلاغيون فقد اهتموا بالتقديم الذي على نية التأخير، والتفتوا أيضاً إلى التقديم الذي لا يكون على نية التأخير، لكنهم لم يولوه كبير عنايتهم، وجل اهتمامهم، "فمع أن الجرجاني كان قد نبه إلى أن هناك نوعين من التقديم يمكن أن يتناولا كل ما تشمله اللغة من هذه الظاهرة، إلا أنه لم يهتم إلا بالنوع الذي سمّاه (التقديم على نية التأخير)، ومع أن الزمخشري اهتم بالنوع الثاني (التقديم لا على نية التأخير) -في تفسيره القرآن الكريم، إلا أن البلاغيين لم يولوه اهتمامهم، مما ضيق فاعلية هذه الظاهرة، وحوّلها إلى أحكام منطقية ليس لها كبير فائدة في الفن البلاغي"([1])

ولا يفوتني أن أشير إلى أن التقديم حين يكون موافقاً لأصل الوضع كتقديم المبتدأ وتأخير الخبر، وغير ذلك فإنّ الأمر يظل خياراً أسلوبياً قصده المنشئ، وتوجه إليه بوعيه على الأغلب. أما عندما يكون التقديم لا على نية التأخير، فإنه يظل كذلك خياراً أسلوبياً سواءً قصده المنشئ بوعي أو بغير وعي، لكن كثيراً من الدارسين لم يلتفتوا في دراستهم التقديم والتأخير لهذا الأمر؛ لذا فإنني سأكتفي بالإشارة إليه دون الخوض فيه.

([1]) حمدان، ابتسام: الحذف والتقديم، والتأخير في ديوان النابغة الذبياني، ص ١٩٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المبحث الأول

تقديم العُمد (المسند والمسند إليه)

١- الخبر

٢- الفاعل

١- تقديم الخبر

١. أ-الخبر شبه الجملة

لقد كثر تقديم الخبر شبه الجملة في الديوان موضوع الدراسة إلى الحد الذي جعل من ذلك ظاهرة طاغية على غيرها من الظواهر، فقد أحصيت أكثر من خمسة وثلاثين موضعاً تقدم فيها الخبر شبه الجملة تقدماً غير واجب، بمعنى أن الشاعرة كان يمكنها تأخير الخبر شبه الجملة، لكون المبتدأ معرفة أو نكرة موصوفة أو مضافة أو معطوفة على ما يجوز الابتداء به.

والحقيقة أن تحليل هذه الأمثلة في الدراسة سيشغل حيزاً كبيراً سيثقل كاهل الدراسة؛ لذا سأكتفي بعدد من الأمثلة مكافئ لعدد الأمثلة التي تقدم فيها الخبر المفرد على المبتدأ. وسأحاول تتبع أغراض تقديم الخبر شبه الجملة في الأمثلة المختارة على النحو الآتي:

١-استغراق الصورة من جميع جوانبها، ومباشرة الموصوف صفته مفردة لا جملة، ومنه قولها:

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ألاكـــم تهيمـــين فـــي عـــالمٍ تنـــاءى بعيـــداً بعيـــداً مـــداه

وفـــي عمـــق روحـــك شـــوق مُلـــح جمـــوح لظـــاه، عنيـــف ظمـــاه(١)

جاء شاهد التقديم في البيت الثاني، والخبر المقدّم هـو شـبه الجملـة "وفي عمـق روحـك"، كما تقدم الخبر على المبتدأ أيضاً في قولها: "جموح لظاه"، والأصـل لظـاه جمـوح، لكنـه قـدّم على مبتدئه ليصبح نعتاً ثانياً للشوق، وهو نعت سببي، ولمـا كـان إيقـاع الانفعـال الوجـداني في هذا البيت صاخباً وعالياً، فقد تقدم شبه الجملة الخـبر، ليفـسح المجـال لاسـتكمال صـورة الشوق ورسم معالمه، فهو مُلِح، جموح لظـاه، عنيـف ظمـاه، فهـذه الأوصـاف تنبـئ عـن ارتفاع حرارة المعاناة الوجدانية إلى حدٍ لايكفي معه إيراد المبتدأ موصـوفاً بـصفة واحـدة، بـل لا بد من حشد هذه الأوصاف جميعاً معاً، بدون فاصل بينهما.

ولو تقدم المبتدأ بأوصافه الممتدة على مساحة ثـلاث جمـل، لبعـدت الـشقة بـين المبتـدأ وخبره، الأمر الذي لا ينتقل معه الموقف الوجـداني حـاراً طازجـاً، كمـا أرادتـه الـشاعرة. وكان بإمكانها أن تصف المبتدأ بدون تقديم أو تأخير ويظل الوزن سليماً، فتقول:

وفـــي عمـــق روحـــك شـــوق ملـــح لظـــاه جمـــوح ظمـــاه عنيـــف

لكن الشاعرة قصدت هذا التقديم الذي لم تلجئها إليـه الـضرورة الـشعريّة، وإن كانـت القافية تتطلب أن ينتهي البيت بالألف والهاء. ومع أن القافية تتطلـب تـأخير كلمـة "ظمـاه"، إلا أنها لا تتطلب تـأخير كلمـة "لظـاه" إلا إذا كـان المطلـوب تـوازي الـصيغ، وتكـرار التركيب؛ لتنمية الإيقاع الداخلي للقصيدة. لكن الأهم من ذلك هـو حـرص الـشاعرة علـى مباشرة الموصوف لصفته مفردة لا جملة، ومعروف أن علاقة الـصفة المفـردة بموصـوفها أقـوى

---

(١) طوقان، فدوى: الديوان، ص ٢٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وأمتن من علاقة الصفة الجملة بموصوفها؛ لكون الثانية تحتاج إلى رابط يربط بينها وبين صاحبها، في حين لا تحتاج الصفة المفردة لمثل هذا الرابط.

وأود أن أشير إلى أن تقدم شبه الجملة على المبتدأ في صدر البيت الثاني يشير إلى تصعيد وتيرة الانفعال إلى أبعد حد؛ فالروح شيء مستكن بعيد عن التكشف والظهور، وهذا يعكس أصالة الشوق المستكن في الروح، فكيف إذا كان هذا الشوق في أعماق الروح؟ لا شك أنه سيكون شوقاً ملحاً ومُحرقاً وعنيفاً.

ومنه استغراق وصف المبتدأ بعيداً عن الفصل بينه وبين خبره، نحو قولها:

وأطرقت، نهباً لشكٍ مريب ... يملؤها منه أسى غامر

في روحها اللهفى اضطراب غريب ... وقلق مستبهم، حائر!(١)

وقع شاهد التقديم في البيت الثاني الذي تبدو الشاعرة فيه مسكونة بالقلق والاضطراب واللهفة، وهذا المقطع الشعري من قصيدة لها بعنوان "مع سنابل القمح"، فالحزن لازم الشاعرة منذ دخولها الحقل، واستمر مع رؤية سنابل القمح تموج مجبولة بدموع المكدودين، الذين لا يملكون منها إلا ما تجود به كف الغني الإقطاعي. ثم تتطلع الشاعرة إلى السماء محتجةً مستنكرة ذلك، فيجيء الجواب أن السبب في كل هذه المآسي هو ظلم البشر، وإزار هذا الجواب الذي لا يشبع طموح السؤال يتسرب الشك إلى نفسها، وهذا الشك مريب، إنه بالغ الأثر في مهاجمة يقينها، وهو سبب الحزن والأسى والاضطراب. فالاضطراب روحي من نوع خاص، غريب على العامة الذين لا تشغلهم

---

(١) المصدر السابق، ص ٢٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الأسئلة الوجودية الكونية الكبرى؛ ولهذا فإن من الممكن أن نشخص هذا القلق فنصفه بأنه قلق وجودها، وهو شك يمتد إلى المقدّمات الكونية التي توصل إلى نتائج بائسة غالباً، إنه الشك في الحكمة والعلة الأولى، ولكنها لم تصرح بذلك؛ لأنها لا تريد أن تعقد الشعر، وترفعه فوق مستوى متذوقيه؛ لذا وجدت أن تخصيص هذا القلق بالروح سيفضي إلى فهم طبيعته وتصورها بما هي شيء من القلق والاضطراب الغريب المستبهم، فتقديم مكان القلق وظرفه (الروح) كفيل باستبعاد جميع أسباب القلق غير الروحي، كالخوف من الفقر والمرض والجوع... إلخ.

ومنه أيضاً إشباع الموصوف وصفاً نحو قولها:

لست أدري بقلبي لدم حارق، أحس به يأكل كل قلبي، ويمرُّ طعم هنائي(١).

كثيراً ما تطول الصفات عبر جمل متعددة لموصوف واحد، وهذا بالتأكيد ناجم عن غزارة الدفق الشعوري لدى الشاعرة، وحرارة التجربة وسيطرتها على وجدانها. ولو أن الشاعرة قدمت المبتدأ متبوعاً بأوصافه جميعاً لطالت المسافة بينه وبين الخبر، الأمر الذي يضعف التماسك النصي، ولو فصلت بالخبر بين المبتدأ وأوصافه، لفصلت عندئذٍ بفاصل أجنبي، ولا يجوز ذلك، إلا بعد اقتران المبتدأ بالصفة الأولى "حارق"؛ لأنه نكرة، وعندئذٍ يختلط الخبر بالصفة السابقة عليه، والصفات اللاحقة بعده.

٢-فك الالتباس بين الخبرية والوصف، ومن ذلك قولها:

بي ألف إحساس يحرقني ... متدافع التيار دفاق(١)

وهناك تومئ لي السماء وبي ... شوق إليها لاهف عرم(٢)

---

(١) المصدر السابق: ص ٢٢٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في الأمثلة السَّابقة تقدّم شبه الجملة (الجار والمجرور) في البيتين الأول والثاني، والظرف في البيت الثالث، وقد أريد بشبه الجملة في جميع الأمثلة الإخبار، ومن أجل هذا قدِّمت، ولو تأخرت أشباه الجملة في الأمثلة السابقة لالتبست بالوصف، لا سيما أن ثمة ما يصلح للإخبار عن المبتدأ بدلاً منها فيما لو تأخرت.

ومن ذلك قولها أيضاً:

فهنا خيال شاحب، لم ترحم الدنيا ذبوله(١).

فلو تأخر الظرف "هنا" لجاز أن يتعلق بمحذوف صفة، لأن شبه الجملة إذا تأخرت عن النكرة، فهي بوصفها أولى، لذا فقد يحمل المتلقي جملة "لم ترحم الدنيا ذبوله" على الخبريّة من النكرة الموصوفة بالظرف المتأخر عنها، وهذا ما لا يخدم المعنى الذي ترمي إليه الشاعرة، وهو الإشارة إلى مكانٍ ضم صورة مما تكتظ به ذاكرتها من صور؛ فالظرف "هنا" هو اسم إشارة، وكأنما هي تتصفح (ألبوماً) من الصور، فكلما قلبت صفحة، وشاهدت صورة أخرى أشارت إليها بالظرف "هنا".

وتمضي الشاعرة في البحث في دفتر الذكريات فتطالع صوراً جديدة نحو:

وهنا شباب ما يزال يجوس قفراً بعد قفر..

وهناك عن قمم النزوع، هناك عن قمم الطموح

دنيا منى وبروج آمالٍ تهاوت للسفوح(٢).

---

(١) المصدر السابق، ص ٤٧.
(٢) المصدر نفسه: ص ٤٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتقول أيضاً: فهنا خيال شاحب لم ترحم الدنيا ذبوله

هذا خيالُ طفولة لم تدرِ ما مرح الطفولة(١).

ومما تجدر الإشارة إليه دلالة الظرف تارة على القريب (هنا) وتارة على البعيد (هناك)، وهذا إنما يدل على المقارنة بين لحظتين؛ لحظة مضت وانتهت أشارت إليها بقولها هناك، وهي ذات صلة بشيء من الدفء والحميمية، وأخرى حاضرة قريبة أشارت إليها بـ (هنا)، وهي ذات صلة بالقسوة والخسران.

٣-الأهمية، ومن ذلك قولها:

نظرة فتحت لقلبي أبواب السموات والجنانِ العليّة

وجلت لي أفقاً يموج به الوحي، وتستعلن الرؤى القدسية

فيه سحر الألوان، فيه صدى الألحان، فيه منابع الشاعريّة

نظرة خلف عمقها رحت استشرق عمق الخلود والأبدية(٢).

جاء شاهد التقديم في السطر الشعري الثالث؛ إذْ تقدّم شبه الجملة (الجار والمجرور) على المبتدأ المؤخر في ثلاث جمل. ويخيل للقارئ عند الوهلة الأولى أن شبه الجملة "فيه" متعلق بالفعل تستعلن، ومن ثم تكون البنية العميقة بناءً على ذلك، وبعد التعويض على النحو الآتي:

جلت النظرة لي أفقاً، يموج بالأفق الوحي، وتستعلن الرؤى القدسية

---

(١) المصدر السابق: ص ٤٧، ٤٨.
(٢) المصدر نفسه: ص ٥٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في الأفق سحر الألوان، على أساس تعليق الجار والمجرور (فيه) بالفعل تستعلن، ومن ثم اعتبار سحر الألوان مفعولاً به، و (القدسية) صفة للرؤى، ويمكن أن يستقيم المعنى على أساس تقديم شبه الجملة "فيه" على المفعول به "سحر الألوان".

غير أن هذا الوهم سرعان ما يتبدد عندما نكمل قراءة السطر الشعري الذي يتبع شبه الجملة "فيه سحر الألوان"، حيث تقول: "فيه صدى الألحان، فيه منابع الشاعريّة"؛ فالجار والمجرور في كلتا الجملتين لا يمكن أن يتعلق بالفعل تستعلن؛ لأنه عندئذٍ سيرتبط مع قولها: "فيه سحر الألوان" بعلاقة التبعية (البدل، العطف). وكل ذلك غير ممكن من جهة المعنى والإعراب، وحتى لو تأولنا الأمر على حذف الفعل والفاعل، فإن الأصل الذكر، وليس من ضرورة ملجئة للحذف، فضلاً عن أن مواطن حذف الفعل والفاعل المعروفة ليس من بينها هذا الموطن. أما البدلية فيشترط فيها عدم الفصل بين المبدل والمبدل منه بفاصل أجنبي محض، والجار والمجرور فاصل أجنبي محض من سحر الألوان وصدى الألحان، فهو معمول الفعل على وفق التأول السابق.

وبناءً على ما سبق فإن البدلية بين سحر الألوان، وصدى الألحان، ومنابع الشاعرية ممتنعة لوجود الفاصل الأجنبي، كما أن ما يجوز من تقديم في الأصل لا يجوز في التابع. وحمل الأمر على العطف على أساس أن حرف العطف هو الواو المحذوفة، إذْ الواو تحذف عندما يؤمن اللبس، لا يخدم المعنى، وكذا الأمر في باقي التوابع.

بقي أن نقرر أن جملة تستعلن الرؤى القدسية تحتمل وجهين:

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الأول: أن تكون القدسية مفعولاً به، والثاني أن تكون القدسية صفة للرؤى، ويكون الفعل مقصوراً على الفاعل فحسب، وفي كل الأحوال فإن أشباه الجمل في صدر السَّطر الشعري الثالث أخبار لمبتديات مؤخرة، وهي جمل تامة مرتبطة بما قبلها بالضمير العائد على الأفق، وهذه الجمل جميعاً في محل نصب صفة من (أفقاً)، والنعوت جميعها جمل، ولا فرق بين كونها فعلية كما في "يموج به الوحي" أو اسمية كما في "فيه سحر الألوان..."، لكن إحدى هذه الجمل، وهي الجملة الفعليّة المعطوفة على الجملة الأولى (وتستعلن الرؤى القدسية) خلت من الرابط، والنحاة أشاروا إلى جواز حذف الرابط حين يكون مجروراً بـ "في"، إذا كان المنعوت بالجملة اسم زمان، أما إذا لم يكن المنعوت اسم زمان، فلا يجوز.([1])

ومن الواضح أن التقديم ها هنا لم يكن لضرورة نحويّة، كما لم يكن لدفع التباس بين الصفة والخبر، وإنما قدم الخبر شبه الجملة ها هنا للأهمية. وتنبع أهمية شبه الجملة من جهة استغراق الخبر لكل ما هو من جنس المبتدأ، وشبه الجملة يشير إلى الظرفية التي تشتمل على كل ما يخطر بالبال من محاسن الأشياء وروائعها، ويمكن استيعاب ذلك إذا ما ربطنا الضمير المجرور بمرجعه، وهو "أفقاً"، وإذا ما أعدنا الأفق إلى سياقه التركيبي، ومن ثم الدلالي اتضحت الفكرة أكثر؛ فالأفق الذي تجلى للشاعرة بعد أن ظلت تبحث عن لحظة يقين شاردة، فيه كل شيء من لحن ولون ومنابع شاعريّة، فكأنما فُتح باب على الجنة، والجنة فيها ما لا عين رأت، ولا أذن سمعت، ولا خطر على قلب بشر، أو كما قال (ص). لذا فإن تقديم المبتدأ يصبح غير ذي أهمية، لأنه جزء بسيط مما يندعن الحصر؛ لذا كان

([1]) حسن، عباس: النحو الوافي، ص ٣/٤٧٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الأجدى تقديم ما يحوي كل هذه الأشياء معاً، وهو الظرف (والجار والمجرور من الظرف) وما ذكر منها فهو على سبيل التمثيل لا الحصر.

٤-مراعاة العادة اللغوية بتقديم الخبر على المبتدأ في سياق جملتي الحال والصفة، ومن ذلك قولها:

وفي مثل تهويمة الحالمين وغيبوبة الأنفس الصافية
أطلت على أفق الذكريات وفي عمقها لهفة ظامية(١).

فشبه الجملة في عمقها متعلقة بمحذوف خبر للمبتدأ المؤخر "لهفة"، وقد تقدم شبه الجملة في سياق جملة اسمية جاءت في محل نصب حال من الضمير المستتر للمفردة الغائبة هي. والأمثلة على ذلك كثيرة جداً، تكاد تند عن الحصر(٢).

٥-التأكيد على المعنى المجازي لتعميق الإحساس به، ومن ذلك قولها:

هو الليل يا قلب فانشر شراعك واعبر خضم الظلام العميق
وكالليل أنت، حويت وجوداً من العاطفات كبيراً جسيم
ففيك السماء، وفيك الخضم وفيك الجديد، وفيك القديم(٣).

شواهد التقديم في البيتين الشعريين الثاني والثالث، وقبل الشروع في بيان دلالة تقديم الخبر، لا بد من الإشارة إلى أن الضمير الكاف في "ففيك" في البيت الأخير يعود على القلب الذي أشبه الليل في امتداده واتساعه، لكثرة ألغازه وأوهامه، وانحسار الرؤية فيه،

---

(١) طوقان، فدوى: الديوان، ص ١١٥.
(٢) المصدر نفسه: ص ٢٩، ٥٦، ٥٨، ٧٨، ٢٠٢، ٢١٠، ٢٥٢.
(٣) المصدر نفسه: ص ٣٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الأمر الذي يشير إلى التوحد والانعزال اللذين يخيمان على الشاعرة، كما يخيم الليل على الوجود.

والمجاز واضح في التعبير ولا يحتاج إلى بيان، ولما كانت لغة المجاز تخرج بالأشياء الذاتية الحيوية (نسبة إلى الحياة) من عالمها إلى أفق الخيال، فإن الشاعرة ترغب في تأكيد هذه المعاني المجازية وتقريبها من الواقع، كما لو كانت حقيقية، فقد أعادت ترتيب العلاقة الإسنادية من خلال تقديم المسند وهو الخبر شبه الجملة "فيك"؛ ذلك أن عمق الوجد وطوفان الألم في نفسها الأسيانة، لا يجد ظرفاً يتّسعه، وهو المظروف الذي يفوق الخيال، فكأنما هي ترجو القارئ أن يقبل هذا التعبير كما لو كان حقيقة واقعه، ولسان حالها يقول: ليت اللغة تعتق الفكرة من أسرها. وبعد أن تقدّم الخبر فإنها لا تجد ذلك كافياً، فتسعى لتوكيد المعنى عبر صيغة التكرار التركيبي الذي عولت عليه في نقل مخزونها من الوحدة والعزلة؛ لذا فقد عمدت إلى تكرار الصيغة من خلال العطف حيث قالت: ففيك الخضم، وفيك الجديد، وفيك القديم، ولعل إصرار الشاعرة على المعنى السابق هو الذي جعلها تقول: وكالليل أنت، حويت وجوداً من العاطفات كبيراً جسيم. ثم تختم هذا المقطع بعد أن أحست أن المتلقي قد استوعب الغرض من هذا التقديم؛ لتكشف عن طبيعة هذا القلب الذي وسع السماء والخضم و...إلخ، فتقول مقدمة الخبر شبه الجملة: كذلك أنت ببحر الحياة، توهان في ظلم سادرة. و "ذلك" اسم الإشارة يجمل كل ما قيل سابقاً وما لم يُقل، وصيغة شبه الجملة "كذلك" تؤكد استغراق التشبيه لكل ما سبق ذكره، وما ناظره مما لم يسبق ذكره.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

١. ب-الخبر المفرد:

تجدر الإشارة إلى أنَّ الأخبار المفردة أقل تحققاً من الأخبار التي جاءت بصورة الجملة وشبه الجملة، كما أن التقديم على مستوى الأخبار المفردة كان قليلاً جداً، فلم تتجاوز الأخبار المفردة المقدمة بضعة أخبار في مواطن متفرقة من الديوان، في حين زاد التقديم في الجملة وشبه الجملة على خمسين موضعاً. وذلك يعني طغيان وجودها في الديوان إلى حدٍ يصعب معه حصرها على وجه الدقة؛ فالمقام يضيق دون حصرها، وحسبي هنا أن أعرض فقط للمواضع التي تقدم فيها الخبر المفرد، والأغراض التي أداها هذا التقديم.

١-استبعاد كينونة المبتدأ، ومن ذلك قولها:

حلم كظل الواحة الخضراء، أن أجتلي هذا الحمى...

واضمه قلباً وعين واليوم في حلمٍ أنا، أم يقظةٍ أم بين بين([1]).

جاء شاهد التقديم في السطر الشعري الأول، ومن اللافت للنظر أن هذا التقديم رافقه مجيء المبتدأ مصدراً مؤولاً من أن والفعل المضارع. وفي ذلك تضمين الابتداء زمن الفعل الذي يشير إلى المستقبل، وكان يمكن أن يتجرد المبتدأ من هذا الزَّمن لو جاء المصدر صريحاً، والمصدر المؤول كذلك جاء متضمناً لحدث مستبعد الحدوث على أرض الواقع، فقد ظل الاجتلاء حلماً يراود مخيلة الشاعرة، وكان هذا الحُلم فيما مضى أنأى من المستحيل، فالشاعرة التي كابدت حصار الأسرة، ومن ورائه حصار المجتمع، ومن وراء ذلك كله حصار الاحتلال، ماتت فيها كل نشوة، واختنق فيها كل أمل بالحرية.

([1]) المصدر السابق، ص ٢٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لكن الظروف انفرجت قليلاً، وتخلخلت قبضة الأسرة بعد أن نضجت فدوى، وحققت ذاتها الشعريّة، وصار بمقدورها أن تخرج من ذلك القمقم الذي لازمها طوال طفولتها، والمرحلة الأولى من شبابها، ووجدت نفسها حرة طليقة تتنفس أنسام النيل العليلة، وتتجول في بلد تدب فيه الحياة ليل نهار، ومن هناك عادت إلى الوراء حين كانت مصر حلماً يراود خيالها، ولكن تحقيق هذا الحلم قياساً إلى تلك الظروف كان أشبه ما يكون بالمستحيل.

ولعل الشاعرة كانت موفقة في اختيار صيغة المصدر المؤول بدلاً من المصدر الصريح، ذلك أن المصدر الصريح مجرد من الزمن على العكس من المصدر المؤول الذي يكتسب دلالته على الزمن من الفعل المقترن بالحرف المصدري، والشاعرة حريصة على دلالة استقبال الزمن، وهي تمني النفس بلحظة اجتلاء حمى مصر ونيلها عياناً من قلب لحظة زمنية ماضية، كانت تجتليه فيها قلباً لا عياناً، حين كان ذلك أمنية تراوح مكانها في الخيال والظنون.

لم تشأ الشاعرة التعبير عن ذلك بصيغة الفعل المجرد من الحرف المصدري، بحيث تصبح الصيغة التركيبية صيغة فعلية مكافئة للصيغة المصدريّة دلالياً، كأن تقول: اجتليت هذا الحمى قلباً، لا عياناً. لكن حرصها على نقل فعل الاجتلاء من خلال اقترانه "بأن" المصدرية إلى موقع الصدارة، وهو المسند إليه بدلاً من أن يكون مسنداً بالصيغة الفعلية هو الذي دفعها إلى ذلك الاختيار الموفق. وفي يقيني أن تقديم الاجتلاء بالصيغة المصدرية قد جعل منه بؤرة التركيب اللغوي وصدّره، وتحقُّق الاجتلاء جاء متأخراً نحوياً، فقد تقدمه الخبر الحلم وحقه التأخير، لكن المعادلة النحويّة جاءت بهذا الشكل الذي جاءت عليه

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لتناظر المعادلة النفسيَّة التي تتفاعل في أعماق الشاعرة مؤكـدة اسـتبعاد الخـروج مـن دوّامـة الحصار، كما أن الاختيار المعجمي للخبر "حلم" أكّد هذه الحقيقـة، فـالحلم لا وجـود لـه إلا في الخيال أو المنام.

٢-مراعاة أصول الصناعة النحوية، ومن ذلك قولها:

هبة الله السخيّة، هذه الشعلة إرث البشريّة

إرفعيها أنت يا مصر ارفعيها، للملايين الذين كم حنى أعناقهم ذل السنين([1]).

يتحدد المبتدأ في الجمل الشعرية الواردة في السطر الأول بناءً على الأعرف، فالخبر إذا شارك المبتدأ في التعريف فالمبتدأ هو الأعرف. ولما كان اسم الإشارة أعرف من النكرة المعرّفة بالإضافة، فقد اقتضى واقع الأمر أن تكون "هذه الشعلة" مبتدأ. ومن ثم فإنّ الخبر ينحصر بين التركيبين الإضافيَّين "هبة الله السخية" و "إرث البشريَّة".

ولو افترضنا أن "إرث البشريَّة خبر المبتدأ، فماذا تكون "هبة الله السخيّة" وهي لا تصح أن تكون مبتدأ لكونها أقل تعريفاً من اسم الإشارة، كما لا يصح أن تكون بدلاً لعدم جواز تقدم البدل على المبدل منه مطلقاً([2])، لذا فلا بد من البحث عن موقع إعرابي لذلك التركيب الذي تصدر الجملة الشعريّة وليس بمبتدأ؛ إذ لكل كلمة (مورفيم صرفي) وقع في التركيب النحوي موقع من الإعراب. ولما كانت علامة الترقيم الفاصلة واقعة بين كل من المركبين الإضافيين: "هذه الشعلة" و "إرث البشريَّة" فقد دل ذلك على أن الثاني

([1]) المصدر السابق،، ص ١٢٧.

([2]) انظر حسن، عباس: النحو الوافي، ص ٤٣٥/ ٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ليس خبراً للأول، ومن ثم فهو بدل؛ إذ يجوز وقوع الفاصلة بين البدل والمبدل منه[1]، فضلاً عن أن المعنى لا يستقيم مع السياق العام للنص الشعري من خلال اعتبار "هبة الله السخيَّة خبراً مقدّماً.

وبالإضافة إلى مراعاة أصول الصناعة النحويّة فإن هذا التقديم يفيد تعظيم المبتدأ والإعلاء من شأنه؛ فكل وصف دون ذلك -الخبر وصف بطبيعة الحال- سيأتي دون القيمة الحقيقية لهذه الشعلة.

٣-التأكيد على تحقق الخبر ودفع التوهم عنه، ومن ذلك قولها:

'هنا يا رفيق حياتي أنا، هنا نحن، هذي يدي في يديك".

بعيدان نحن هنا في الجزيرة، بحضن الظهيرة، ونافورة الماء تنثر فضة[2]. شاهد تقديم الخبر تمثل في تقديم الظرف "هنا" في السطر الأول، وصدر السطر الشعري الثاني. والشاعرة في هذه القصيدة تصور الحبيبين وقد اجتمعا في مكان بعيد، قصي عن العيون، مكان يلف الغرام سماه على حد تعبيرها. ونظراً لما يحيط بصورة هذا المكان الذي أبدعت في رسمه من ظلال خيالية، فقد أرادت أن تدفع هذا الشك والتوهم بتقديمها الخبر، لتؤكد على واقعيته ووجوده، فقالت: "هنا يا رفيق حياتي أنا، فاصلة بين المبتدأ وخبره مركب النداء، والنداء يجسّد تواصل الحبيبين، وهي تريد تأكيد حقيقة هذا التواصل، ولتأكيد ذلك أكثر من ذي قبل تكرر الصيغة ذاتها، وهي بعد أن تكررها - والتكرار يفيد التوكيد كما هو معروف- لا تكتفي بذلك، بل تسعى لتجسيد وجودها في ذلك المكان مع حبيبها وجهاً لوجه، عبر تفسيرها لهذا الوجود الحقيقي المعاين من خلال جملة جديدة تؤكد لقاءهما

---

(1) يعقوب، إميل بديع: معجم النحو والإعراب ص ٢٨٢.
(2) طوقان، فدوى: الديوان، ص ١٧٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتشابك يديهما معاً، فتقول: "هنا نحن، هذي يدي في يديك" فكأنما هي كالذي يتحسس أصابعه عندما يداخله الشك في أنه يعاين الوجود أمامه حقيقة.

٤-الإيحاء بالجو النفسي والانفعال الشديد الذي يجتاح الشاعرة، ومنه قولها:

حزينة أنا، حزينة تفجري يا نبعة الدموع([1]).

هذا السطر الشعري من قصيدة للشاعرة بعنوان: "مرثاة إلى نمر"، ونمر هو شقيق الشاعرة الذي فقدته بعد فقدها أخاها إبراهيم. ويبلغ الانفعال ذروته في الشاهد المذكور آنفاً. وقد تلقت الشاعرة نبأ وفاة أخيها بالبريد عندما كانت مسافرة خارج الوطن. والحقيقة أن المبتدأ "أنا" الذي يشير مباشرة إلى الشاعرة، لا قيمة كبيرة لتقديمه، فمن باب تحصيل الحاصل أن تكون هي الحزينة، وقد فقدت أخاها، وكأنما أحست بذلك فحذفت هذه "الأنا" في الجملة الثانية التي تتلو هذه الجملة مباشرة، المفصولة عنها بعلامة الترقيم "الفاصلة"؛ لتترك الخبر "حزينة" دون مبتدأ، لقد تقدم الخبر ثم أكدت الخبر مرة أخرى بجملة حذف مبتدؤها، ليقر في الوجدان أن الحزن لا غيره هو سيد المشاعر في تلك اللحظة، وأن الحزن غير مقصور عليها، فهي -وإن كانت أكثر حزناً من غيرها- ليست وحدها التي تعيش هذا الحزن، فثمة آخرون قد حزنوا -بالتأكيد- على موت نمر.

ولعل الانفعال قد بلغ أوجه في هذه القصيدة أكثر من أي قصيدة أخرى في الديوان، ومصداق ذلك مخاطبتها الله عز وجل بلفظ يكاد يخرج عن حدود الاحتساب والتسليم بقضائه وقدره، حيث تقول:

وأنت يا من قيل إنه هناك، حانٍ لطيفٍ بالعباد أين أنت؟

([1]) المصدر السابق، ص ٣٢١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لا أراك، دعني أراك كي أقول إنه هناك(١).

٥-تبديد الدلالة المباشرة للمبتدأ، وتأكيد بنية الدلالة العميقة، ومن ذلك قولها:

أقول لقلبي اكتمال هو الموت، تتويج عمرٍ وفيض امتلاء

هو الآن جزء من الكون حر، يدور مع الفلك الدّائر(٢).

تبدو الشاعرة في هذا المقطع الشعري أكثر هدوءاً وعزاءً من ذي قبل، فبعد أن استبد بها الحزن، وملك عليها كل منفذٍ للنور، عادت إلى نفسها تفلسف الموت، فوجدته نهاية محتومة لكل حي، كما وجدت فيه طريقاً للخلاص والخلود، وهكذا هو الموت في بعده الديني الذي يشكل خلفية عميقة لكل مسلم. ولما أرادت الشاعرة أن تحمل الصيغة اللغوية على مناظرة هذا الفهم، فقد أخرت المبتدأ (الموت) وقدّمت خبره، والخبر يقترن بالمبتدأ في علاقة ضديّة على المستوى اللغوي؛ فالموت تلاشٍ وانتهاء، في حين كان الخبر اكتمالاً، ثم فصلت بين الخبر المقدّم والمبتدأ المؤخر، بضمير الفصل قصداً إلى إبعاد الموت عن الخبر المقدّم، وتعليق الخبر إسنادياً بالضمير، ثم جاء الموت لاحقاً للضمير محاصراً بين خبرين أحدهما "اكتمال" والآخر "تتويج عمر"، ثم أتبعت الجملة السابقة بجملة جديدة مضمرةً الموت في ضمير الرفع المنفصل "هو"، إمعاناً منها في محاصرته وتقليصه واختصاره إلى أبعد حدٍ ممكن.

٦-الأهمية، ومن ذلك قولها:

"ليت شعري ما مصير الروح والجسم هباء؟!

أتراها سوف تبلى ويلاشيها الفناء؟

---

(١) المصدر السابق، ص ٣٢١.
(٢) المصدر نفسه: ص ٣٢٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أم تراها سوف تنجو من دياجير العدم؟

حيث تمضي حرةً خالدةً عبر السُّدم.

وبساط النور مرقاها ومأوها السماء(١).

شاهد التقديم والتأخير في الأسطر الشعرية السابقة وقع في السطر الأخير، وتحديداً في الجملة الثانية المعطوفة "ومأواها السماء"، والجملة الأولى حال من الروح، بينما الثانية معطوفة عليها. وكل من المتبدأ والخبر في الجملة الحالية متساويان في التعريف والتنكير، فكلاهما نكرة مضافة، فالأولى مضافة إلى ما هو معرف بأل، والثانية مضافة إلى ضمير(٢)، فلذلك يصلح كل منهما من حيث المبدأ لأن يكون مبتدءاً أو خبراً، أما في الجملة الثانية المعطوفة على الجملة الحالية، فالوضع مختلف بين ركني الجملة الإسميّة. فثمة معرف بالإضافة إلى ضمير وآخر معرف بأل التعريف. والمعرف بأل أعرف من المضاف إلى معرفة؛ ولهذا فالسماء هي المبتدأ في الجملة المعطوفة (التابعة) وخبره مقدّم عليه.

ولما كان الأمر كذلك، فقد دلّ ذلك على أنّ مرقاها خبر لبساط النور، ومن ثمّ فلا تقديم أو تأخير في الجملة الأولى. والتقديم والتأخير فقط في الجملة المعطوفة (الثانية) و"مأواها السماء". ولهذا فإن الجملة الأولى على الأصل، فقد جاء كل من المتبدأ والخبر في مكانه الطبيعي، وذلك لأن المبتدأ (بساط النور) كان سيتقدم في كل الأحوال حتى لو كان خبراً؛ ليحد من دياجير العدم، ويقلل من تسلطها، في حين تقدم خبر الجملة الثانية ليلبي حاجة روحية ونفسية ومعرفية تقض مضجع الشاعرة، وتحول بينها وبين العزاء والطمأنينة، وتلك الحاجة هي مصير الروح؛ فالقبر مأوى الجسد ومثواه الأخير، لكن

---

(١) المصدر السابق: ص ١٣.

(٢) حسن، عباس: النحو الوافي، ص ١/٤٩٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الشاعرة تريد أن تطمئن على مأوى الروح، ومن ثم فإنّ مصير الروح على درجة عالية من الأهمية بالنسبة لها، فهي توّاقة إلى الاطمئنان على ما بعد الموت، لذا قدّمت مأوى الروح الخبر على المبتدأ السماء.

١. ج-أخبار النواقص المنصوبة:

والمقصود بأخبار النواقص المنصوبة، أخبار كان وأخواتها، وكان وأخواتها أفعال ناقصة تدخل على الجملة الاسميّة، والأصل في ترتيبها مع معموليها أن تتقدم فيتبعها الاسم ثم الخبر، لكن هذا الترتيب لا يطرد دائماً، إذْ يجوز أن يتقدم الخبر على الاسم، كما يجوز أن يتقدم الخبر على كان واسمها، وقد جوز النحاة تقديم الخبر على الاسم انطلاقاً من كون "كان" فعلاً متصرفاً، ومن ثم فإن اسمها وخبرها يشبهان الفاعل والمفعول به "فكان فعل متصرف يتقدم مفعوله ويتأخر"(١).

وقد حمل بعض النحاة ذلك على المبتدأ والخبر، فما جاز فيهما من تقديم وتأخير جاز في معمولي كان، يقول أحد النحاة في ذلك: "فما أجزته في المبتدأ أو الخبر من التقديم والتأخير فاجزه فيهما"(٢). وفي هذه المسألة هناك ما يشبه الإجماع حولها، أما فيما يخص تقدم الأخبار على كان واسمها فيبين السيوطي أن ثمة تفاوتاً بين كان وأخواتها من هذه الناحية، وقد نُقل عن أبي الحسين بن أبي الربيع في شرح الإيضاح ما مؤداه: أن كان وأخواتها من حيث تقديم أخبارها عليها أربعة أقسام: قسم لا يتقدم خبره عليه باتفاق وهو (دام)، وقسم يتقدم عند الجمهور إلا المبرد، وذلك (ليس)، وقسم لا يتقدم خبره عليه

---

(١) أبو العباس، المبرد: المقتضب، ص ٤/٨٧.
(٢) ابن السراج: الأصول في النحو، ت عبد الحسين الفتلي، الرسالة، بيروت، ط١، ١٩٨٥، ص ١/٨٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

عند الجمهور إلا ابن كيسان وهو: (ما زال، وما انفك، وما فتئ، وما برح). وقسم يتقدم الخبر عليه باتفاق ما لم يعرض عارض، وهو (كان)، وبقية أفعال الباب.([1]) ويعلق الأنباري على (ما دام) في تفسير إجماع النحاة على منع تقدم خبرها عليها قائلاً: "وإذا كانت (ما) في (ما دام) بمنزلة المصدر، فما كان من صلة المصدر لا يتقدم عليه"([2])

ويبين الأنباري سبب الخلاف في تقدم خبر ما زال عليها، فيشير إلى أن النحويين قد اختلفوا في تقديم خبرها عليها، فقد ذهب البصريون إلى منع تقديم خبر (ما زال) عليها جوازاً؛ لأنها مشروطة بدخول ما عليها، وما للنفي، والنفي له صدر الكلام، ولا يعمل ما بعده فيما قبله، أما الكوفيون فقد ذهبوا إلى جواز تقديم خبر (زال) عليها، لأن الحرف (ما) الداخل عليها لا ينفي الفعل، وإنما هو نفي لمفارقة الفعل، وإظهار أن الفاعل حاله في الفعل متطاولة، كما أن (زال) فيه معنى النفي و (ما) للنفي، والنفي مع النفي يصبح إيجاباً([3]).

وبناءً على ما تقدم فإن أخبار الأفعال الناقصة لما أشبهت المفعول به جاز تقديمها على اسم الناسخ باتفاق، أما تقديمها على الناسخ نفسه، ففي ذلك اتفاق إلا (دام)، فلا يتقدم خبرها عليها باتفاق، أما ليس ففيها خلاف، وكذا الحال في زال. في حين منع النحاة باتفاق تقديم اسم الفعل الناقص عليه لتشبيههم إياه بالفاعل، والفاعل لا يتقدم على فعله، وفيما عدا ذلك، فالتقديم والتأخير جائز في جملة كان وأخواتها، ويشير سيبويه إلى أن

([1]) السيوطي: الأشباه والنظائر، ت محمد عبد القادر الفضلي، المكتبة العصرية، بيروت، ط١، ١٩٩٩، ص ٢/٧٠.

([2]) الأنباري: الإنصاف في مسائل الخلاف، ص ١/١٦٠.

([3]) المرجع نفسه: ص ١٥٥ – ١/١٥٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التقديم والتأخير إنما يجوز إن لم يكن ملبساً(١). وبعد هذه التقدمة بين يدي تقديم أخبار النواسخ المنصوبة، سأنتقل إلى شواهد التقديم وأغراضه.

١-تأكيد اختصاص الخبر في المتعلق، ومنه قولها:

الخبز في كيانه يستحيل خلجات شحٍ كزةً قاسية(٢).

موضع الشاهد في السَّطر الشعري تقديم ما كان ينبغي أن يكون اسماً للفعل يستحيل قبل أن يحل محله ضميره وهو الخبز، فعلى الرغم من عدم جواز تقدم اسم الفعل الناقص عليه في الرأي الراجح المجمع عليه بين النحاة حتى صار قاعدةً عامة، إلا أن الاسم من الناحية الفعلية متقدم فعلاً، فالضمير المستتر الذي حل محله بعد الفعل إنما يشير إليه، ولولا أن النحاة شبهوا اسم الفعل الناقص بالفاعل الذي لا يتقدم على فعله، لكان الاسم متقدماً دون حاجة إلى تقدير الضمير، لكنني سأتجاوز مسألة تقديم اسم يستحيل عليها، مسلماً بالقاعدة التي تمنع ذلك، إلى تقديم شبه الجملة متعلق الفعل على الفعل واسمه وخبره، والأصل أن تتأخر شبه الجملة عن الفعل على الأقل، لأن هذه الأفعال لها الصدارة في جملتها، ولكن تقدم شبه الجملة جاء للاختصاص، ففي كيان ذلك الغني الفقير فقط يتحول الخبز ويصير إلى ما صار إليه، وهذا التخصيص طبعاً يفيد ذم وتحقير الأغنياء البخلاء، الذين لا هم لهم إلا جمع المال.

فالخبز يصير خلجات سمٍ قاسية نتيجة لكونه بين يدي ذلك الغني البخيل، وما كان الرغيف ليصير كذلك إلا في كيان ذلك الكائن الآدمي. فهو لا يصير كذلك إلا داخل

---

(١) سيبويه: مصدر سابق، ص ١/٤٥.

(٢) طوقان، فدوى: الديوان، ص ٢٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كيانٍ بلغ من البخل والشح منتهاه، فهو مهيأ ومعدّ بما توفر عليه من شح وقسوة وفجور؛ لأن يجعل من الرغيف عنواناً للعبودية بدلاً من أن يكون سبباً من أسباب الحياة، فلا نصيب لمن جمعوا سنبله بمناجلهم إلا ما تجود به كفّا البخيل من فتات.

٢- تأخير ما يؤلم وتقديم ما يعجل المسرّة، ومن ذلك قولها:

"هنا جبل النار كان يطوّف حلم بأجفانه الساهرة"([1])

حتى يستقيم معنى هذا السطر الشعري، وتتضح علاقات الإسناد في هذا التركيب، لا بد من تحديد مرجع الضمير الهاء المتصل المضاف إلى (أجفانه). وبين يدي مرجع الضمير، فنحن أمام احتمالين، الأول يشير إلى أن مرجع الضمير هو جبل النار، ومن ثم يصبح التركيب على النحو الآتي:

هنا جبل النار كان (جبل النار) يطوف حُلمٌ بأجفان (جبل النار) الساهرة. أما الاحتمال الثاني فهو أن يكون مرجع الضمير فرخُها، ولما كان الفاصل بين فرخها والضمير أربعة أبيات، وكان "جبل النار" في صدر البيت الذي وقع الضمير في عجزه، ولما كان الضمير متعلقاً بمرجعه الأقرب، فإن الاحتمال الأول هو الراجح عندي.

وحتى يستقيم المعنى لا بد أن يكون اسم كان هو عينه فاعل الفعل يطوّف أو مرجعاً لفاعله الضمير، وهذا ما يعرف في العربية بباب التنازع، والتنازع هو تقدم عاملين أو أكثر، ولا مزية لعامل على نظيره من ناحية استحقاقه للمعمول (أي المتنازع عليه)؛ فكل عامل يجوز إعماله من غير ترجيح في الأغلب([2])، إلا أن يكون ثمة إضراب عن أحد

([1]) المصدر السابق، ص ١١٧.

([2]) حسن، عباس: النحو الوافي، ص ٢/١٩٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

العوامل ببل أو لا([1]). وبالرغم من ذلك فإن إعمال الثاني عند البصريين أولى لقربه، بينما يرى الكوفيون عكس ذلك، وفي هذا يقول ابن مالك:

إن عاملان اقتضيا في اسم عمل ... قبلُ فللواحد منهما العمل

والثان أولى عند أهل البصرة ... واختار عكساً غيرهم ذا أسَرَة([2]).

وقد اشترط النحاة لصحة التنازع أنه لا بد أن يكون بين العاملين –أو العوامل– نوع ارتباط، كالعطف... وأن يكون العامل المتأخر جواباً معنوياً عن السابق،.. أو يكون المتأخر معمولاً للسابق، نحو قوله تعالى: ﴿ وَأَنَّهُۥ كَانَ يَقُولُ سَفِيهُنَا عَلَى ٱللَّهِ شَطَطًا ﴾([3]) أو أن يكون العاملان خبرين عن اسم.."([4]). ولعمري فإن الرابطة موجودة، فيطوف العامل الثاني معمولاً للعامل الأول كان، وبناءً عليه فإنّ "حلمٌ" فاعل للفعل يطوّف، أما اسم كان فهو ضمير مستتر تقديره هو، وإذا أعملنا الأخير وأهملنا الأول، وجب الاستغناء عن تعويض الأول المهمل، فلا نلحق به ضمير المعمول (المتنازع فيه)، ولا ما ينوب عن ذلك الضمير... وإذا عوضنا الأول المهمل بالضمير لداعي اللبس، فيجوز عودة الضمير على متأخر لفظاً ورتبة([5]). وأعتقد أن حالة تركيبية كحالة مثالنا هذا لا بد فيها من تقديم ضمير صريح يسد مسد الاسم الظاهر الذي اشتغل بالعامل الثاني، والضمير هنا مستتر جوازاً، ولا مانع من ظهوره. فقد نص النحاة على أنه إذا عمل

([1]) المرجع السابق: ص ٢/١٨٩.
([2]) ابن عقيل: شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، ص ٢/٥٤٥.
([3]) سورة الجن: الآية ٤.
([4]) حسن، عباس: النحو الوافي ص ٢/١٩٠.
([5]) المرجع نفسه: ص ٢/١٩٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

العامل المتأخر، وجب الاستغناء عن تعويض الأول المهمل.. إلا في ثلاث حالات، منها: أن يكون العامل المتأخر مرفوعاً، كأن يكون فاعلاً مطلوباً لعاملين قبله أو أكثر، وكل عامل يريده لنفسه([1]).

ولما كانت الشاعرة لم تذكر هذا الضمير، فقد دل ذلك على أنها أعملت الأول وأهملت الثاني، وفي هذه الحالة لا يتوجب ذكر الضمير، وبناءً عليه فإن "حلم" اسم كان، وقد دلّ على ذلك مجيؤه مرفوعاً، أما فاعل الفعل يطوّف فهو ضمير مستتر يعود على حُلم، أما شبه الجملة "بأجفانه الساهرة" فمتعلق بالفعل يطوّف.

والحقيقة أن في الجملة الشعرية أشكال أخرى من التقديم، منها: تقديم الظرف هنا([2])، وهو خبر مقدم، ومبتدؤه "جبل النار"، وكان بالإمكان أن يكون التعبير على النحو الآتي:

جبل النار هنا، كان يطوف بأجفانه الساهرة، ولكن الشاعرة تروي القصيدة على لسان رقية، ورقية صورة من صور النكسة أو النكبة الثانية، فبعد النكبة أصبحت رقية لاجئة بعيدة عن مسقط رأسها جبل النار، فرقية تتذكر مشاهد من الماضي:

وفي مثل تهويمة الحالمين وغيبوبة الأنفس الصافية

أطلت على أفق الذكريات وفي عمقها لهفة ظامية([3])

ومن بين هذه الذكريات يطل جبل النار حيث تقول:

وفي وحشة الليل، ليل المواجع ليل المواجد، ليل الهموم

([1]) المرجع السابق: ص ١٩٦ – ١٩٧ / ٢.

([2]) لا بد من الإشارة إلى أن "هنا" اسم إشارة، نسبها النحاة إلى الظرف، وما هي بظرف من حيث التقسيم: انظر في ذلك اللغة العربية معناها ومبناها ص ١١٩ – ١٢٠.

([3]) طوقان، فدوى: الديوان، ص١١٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وللـــريح ولـــوة فـــي الـــشعاب وللرعـــد جلجلـــة فـــي الغيـــوم

وللبـــرق خفـــق تـــوالى دراكـــاً يـــشق حجـــاب الظـــلام البهـــيم

بـــدا (جبـــل النـــار) تـــرب الخلـــود لـــه روعـــة الأزلـــي القـــديم([1])

ثم لا تلبث رقية، التي تتقنع بها الشاعرة كثيراً، حتى تفيق من غيبوبتها الحالمة، فتشير إلى بعد ذلك الجبل:

هنالك في سفح مهد البطولات، والمجد، والوثبات الكُبر

هنالك، تحت الضباب المسف، والأرض غرقى بدفق المطر

هنالك ضم (رقية) كهف رغيب عميق كجرح القدر

وربما كانت رقية شخصية حقيقية، بدليل أن الشاعرة وضعت جبل النار بين قوسين؛ لتوحي لنا أن جبل النار، المكان المعروف لنا جميعاً، قد احتضن تلك البطولات بالفعل، وأن رقية شخصية حقيقية من بنات ذلك الجبل، وهي لم تمت، والملجأ لم يكن قبراً، بل كان مكاناً صمدت فيه ومن معها حتى آخر لحظة، كما تبين أحداث القصيدة ذلك.

ثم تعود الشاعرة من جديد في نهاية القصيدة لتؤكد حضور المكان بتقديم الظرف هنا على مبتدئه (جبل النار)، لكنه في الحقيقة لم يعد هنا، فثمة لبس في "اسم كان"، وقد تم توجيه ذلك على الاشتغال، واعتبار حلم اسم كان، لكن الرابط بين جملة "هنا جبل النّار" وجملة "كان يطوف حلم بأجفانه الساهرة" مفقود، ولا بد من رابط بينهما، لكونهما تركيباً واحداً متصلاً. ويبدو الرابط موجوداً إذا حملنا التعبير على المجاز، وجعلنا مرجع الضمير

([1]) المصدر السابق، ص١١٩

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

"الهاء" المضاف إلى "أجفان"، لكن مزيداً من البحث يجعلنا نحيل الضمير إلى كلمة "فرخها" الواردة في الفقرة الشعريّة السابقة على هذا البيت، حيث تقول:

تململ في حضنها فرخها ... فضمته محمومة ثائرة

ومالت عليه وفي صدرها ... مشاعر وحشية هادرة

لترضعه من لظى حقدها ... ونار ضغائنها الفائرة

وتسكب من سم خلجاتها ... بأعماقه دفقة زاخرة

هنا جبل النار كان يطوّف ... حلم بأجفانه الساهرة([1])

ولعل عودة الضمير على "فرخها" ينسجم مع السياق العام للقصيدة، فهذا الفتى الذي تربى وسط الظروف السابقة مؤهل لأن يطوف بأجفانه حلمُ النسور راعفة المخالب ثأراً من عدوها. "فالجبل" كان ينتظر من أهله أمثال ذلك الفرخ الذي سيغدو من فوقه منقضاً على العدو، بعد أن يكبر ويصير نسراً جارحاً، وفي كلتا الحالتين يظل المعنى يدور في فلك المجاز، لكن المجاز في الإحالة الثانية يبدو أكثر منطقية وانسجاماً مع النص، فالجبال هي المكان الطبيعي لسكنى النسور.

ولما كان السياق المتقدم على البيت الأخير مرتبطاً بجملة كان الواقعة بعد "جبل النار" بدليل صلاحية "فرخها" مرجعاً للضمير المضاف إلى "أجفان"، فلا مانع من أن يكون الحلم بالتنسّر قد دار بخلد ذلك الفرخ الصغير الذي يشير إلى الطفل الذي تململَ في حضنها (حضن أمه). وعلى هذا الأساس تقف جملة: "هنا جبل النار" عائقاً أمام التحام الضمير الهاء المضاف إلى أجفانه بمرجعه "فرخ".

([1]) المصدر السابق، ص١١٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويمكن أن تتخلص من هذا التعارض من خلال حمل "هنا" على التضمين، وإشرابها معنى "هذا"؛ فالتضمين لا يقتصر على الفعل فحسب، بل يشمل الكلمة بأنواعها اسماً وفعلاً وحرفاً، فهو إيقاع لفظ موقع غيره، لتضمنه موقع غيره، لتضمنه معناه.. ولا اختصاص للتضمين بالفعل، بل يجري في الاسم أيضاً. وفي ذلك يقول ابن هشام: "وفائدته أن تؤدي كلمة مؤدي كلمتين(١)، وقال فيه العز بن عبد السلام: "وهو أن يضمن اسم معنى اسم لإفادة معنى اسمين"(٢). وفي قول العز بن عبد السلام تصريح بأن التضمين يجري في الأسماء، بل صُدِّر بها"(٣)، والتضمين يتعلق بالمعنى، فيدخل في باب الكناية والمجاز(٤). وقد أشار الصبان إلى أن التضمين نحوي وبياني، فقد قال: إن التضمين النحوي إشراب كلمة معنى أخرى تؤدي المعنيين، والتضمين البياني تقدير حال، ويرى أن التضمين النحوي قياس دون البياني(٥)، ويرجح المؤلف مقولة أن التضمين عامة قياس، وهو داخل في الحقيقة أو المجاز أو الكناية، والبلغاء يستعملونه في كلامهم دون حرج(٦)، وقد قصره بعض العلماء المحدثين على الشعر(٧).

وبناءً على ما تقدم فلا حرج من تضمين هنا معنى هذا ليصبح المعنى أن ذلك الفرخ بعد أن غذته أمه بكل أسباب الثورة، والكراهية، والثأر، والضغينة، قد صار هو نفسه جبلاً من النار يحلم أن تغاديه النسور مغيرة على العدو.

---

(١) حسن، عباس: النحو الوافي، ص ٢/٥٦٨.
(٢) المرجع نفسه: ص ٢/٥٦٩.
(٣) المرجع نفسه: ص ٢/٥٧٠.
(٤) المرجع نفسه: ص ٢/٥٧٩.
(٥) المرجع نفسه: ص ٢/٥٨٢.
(٦) المرجع نفسه: ص ٢/٥٨٣.
(٧) المرجع نفسه: ص ٢/٥٨٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومن ثم فإنّ المعنى يحمل على حقيقة اللفظ مرة، ومرة على التضمين. وفي كلتا الحالتين لا يتغير المعنى العام للجملة، فهو في كلتيهما يظل يشير إلى المجاز. غير أن التضمين يفصل الجملة إلى جملتين، ويقلل من تشابك التركيب. أما إذا استبعدنا التضمين فالجملة اسمية واحدة، جبل النار فيها مبتدأ، وكان جملتها في محل رفع خبر، و "هنا" شبه جملة تقدمت على المبتدأ وهي متعلقة بالخبر.

وهذا أبسط أنواع التحليل، وقد أفاد الظرف المقدم "هنا" في جميع الحالات أهمية المكان، فالجبل عنصر من عناصر الحياة، فهو يحلم، وظل الحلم يطوّف بأجفانه الساهرة، فبعد أن صار بعيداً تصر الشاعرة على استحضاره من خلال الظرف "هنا". ولعل جملة "هنا جبل النار" جملة منقطعة عن السياق، وهي جملة افتتاحية عنوانية إشارية، تشبه تماماً تلك العبارة الشهيرة التي يفتتح بها المذيعون نشرات الأخبار مثل: هنا عمان، هنا القاهرة.. إلخ، وإذا ما فهمنا جملة "هنا جبل النار" على هذا النحو، فإن السرد الشعري قبلها وبعدها ينتظمه سياق واحد متصل ومتسق، ومثل الجملة السابقة جمل أخرى تقول فيها:

وكان بعينيه يرسب شيء ثقيل كآلامه مظلم

لقد كان يرسب سبع سنين انتظار طواها بصبر ذليل([1]).

التقديم في هذا الشاهد لمعمول الخبر والخبر، أما اسم كان فهو ضمير المعمول المتنازع عليه بين "كان" و "يرسب" وقد أُعمل الأقرب، وتركت كان لضمير المعمول "شيء". والغرض هو تأكيد الخبر؛ فالمؤكد أن ثمة ما يجلب الأسى والحزن الطافح في عيني المشرد

([1]) طوقان، فدوى: الديوان: ١٢٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

عن وطنه، وهذا الذي يجلب الحزن والأسى غير محدود، فهو كثير، وبعد عن الحصر؛ فالبعد عن الوطن يافا الجميلة وبرتقالها والغربة التي يلفحه هجيرها، وسؤال العودة الذي يقرع أذنه كل لحظة، مع كل عاصفة تهب على خيمته أشياء كثيرة مؤلمة جداً، ولا يمكن تجسيدها في شيء واحد، لذا تقدّم معمول الخبر، وهو شبه الجملة "بعينيه"، وأبلغ ما يمكن أن يعكس الألم والحزن العينان، لذا فقد قدّمت العينين. وهي (الشاعرة) تقدم الصورة على أجزاء، الأوضح فالأوضح، فالعينان أولاً، ثم ما يمكن أن يسكن هاتين العينين من حزنٍ غامضٍ عميق تعددت أسبابه، ثم تعبر الشاعرة عن هذه الكثرة الكاثرة بقولها "شيء"، وكلمة شيء تستوعب كل هذه الكثرة من أسباب الألم والشقاء التي لا تعد.

٣-بُعد اسم الناسخ وحضور خبره، ومن ذلك قولها:

كان دعاني صوته المفعم، والعمر فجر والصِّبا برعم،

ولم يزل يعمر قلبي صداه عذباً، قوياً، فائراً كالحياة.(١)

في هذا الشاهد تقدم خبر كان الجملة الفعلية على اسمها، وهو من القليل النادر، فقد أجاز بعض النحاة تقديم الخبر الجملة الفعلية على مبتدئه المتأخر عنه، شريطة أن يحمل ضميراً يعود على المبتدأ المؤخر، وهذا النمط قليل الشيوع(٢)؛ بمعنى أنه لا بد للفعل من ضميرٍ فاعلٍ يعود على المبتدأ المتأخر لفظاً المتقدم رتبة، أما إذا لم يشتمل الفعل على ذلك الضمير، فإن الاسم المتأخر عن الفعل هو فاعله، وليس ثمة مبتدأ. وعليه فإنه "إذا كان الخبر جملة فعلية، فاعلها ضمير مستتر يعود على المبتدأ، نحو: "الكواكب تتحرك" فالجملة الفعلية المكونة من الفعل المضارع وفاعله خبر المبتدأ، ولو تقدم الخبر، وقلنا: تتحرك

---

(١) المصدر السابق، ص ١٧٧.

(٢) انظر ابن عقيل: شرح ابن عقيل، ص ١/٤٦٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الكواكب، لكانت "الكواكب" فاعلاً، مع أننا نريدها مبتدأ، وليس في الكلام ما يكشف اللبس"([1])، أما إذا خلا الفعل من ضمير يعود على الاسم المتأخر، فلا موقع للاسم المتأخر إلا الفاعليّة.

وخبر الناسخ "إن كان جملة من ضمير يعود على اسم الناسخ، فالأحسن تأخيره عن الناسخ واسمه معاً، لأن تقدمه -في هذه الصورة- على الناسخ أو توسطه بين الناسخ واسمه غير معروف في الكلام العربي الفصيح([2]). ولا يجوز أن يلي كان وأخواتها معمول الخبر، وإذا كان الكوفيون قد استشهدوا ببعض الشواهد التي تدل على جواز ذلك فإن البلاغة تأباه، ومما استشهدوا به قول الشاعر:

لئن كان سلمى الشيب بالصدّ مغرياً لقد هوّن السلوان عنها التحلّم([3])

كما اعتمد الكوفيون أيضاً على قول الفرزدق:

فنافذ هدّا جون حول بيوتهم بما كان إياهم عطية عوّدا([4])

ويجيز بعض النحاة تقديم الخبر الجملة الفعلية على كان واسمها في مثل قولك:

يزورنا كان خالد، إن شئت أعربت كان زائدة للدلالة على الماضي أو جعلت فاعل يزور مضمراً دل عليه اسم كان وهو خالد، وجملة "يزورنا" في محل نصب خبر كان، وهو شاذ، إذْ لا يجوز تقديم الخبر إذا كان جملة([5]).

والحقيقة أن صفوة القول في خبر كان وأخواتها الجملة هو الآتي:

([1]) حسن، عباس: النحو الوافي، ص ١/٤٩٤.
([2]) المرجع نفسه: ص ١/٥٦٨.
([3]) رضا، علي، المرجع في اللغة العربية، نحوها وصرفها ص ١/٢٦٥.
([4]) المرجع نفسه: ص ١/٢٦٩.
([5]) المرجع نفسه: ص ١/٢٦٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

"الترتيب في هذا الباب واجب بين الناسخ واسمه، فلا يجوز تقديم الاسم على عامله الناسخ واسمه؛ فلا يجوز تقديم الاسم على عامله الناسخ. أما الخبر فإن كان جملة خالية من ضمير يعود على اسم الناسخ، فالأحسن تأخيره عن الناسخ واسمه معاً؛ لأن تقدمه -في هذه الصورة- على الناسخ أو توسطه بين الناسخ واسمه، غير معروف في الكلام العربي الفصيح. ويجب تأخيره عنهما إن كان جملة مشتملة على ضمير يعود على اسم الناسخ، كالضمير الذي في الجملة الفعلية من قول إعرابي ينصح صديقه: "دع ما يسبق إلى القلوب إنكاره، وإن كان عندك -اعتذاره، فليس من حكى عنك نكراً توسعه فيك عذرا"([1]).

وقد ورد في القرآن الكريم قوله تعالى: ﴿ وَأَنَّهُۥ كَانَ يَقُولُ سَفِيهُنَا عَلَى ٱللَّهِ شَطَطًا ﴾([2]).

ومما تقدم يكون للجملة الواقعة خبراً للناسخ حكم واحد؛ هو التأخير عنهما -إما وجوباً، وإما استحساناً"([3]).

وعلى كل حال فإنّ ظاهر الأمر، وما يتطلبه منطق إصلاح اللفظ قائم على الاشتغال، وهو تقدم عاملين وتأخير معمول واحد. وهنا يمكن أن نعد اسم كان ضميراً مستتراً يعود على "صوته" فاعل دعاني؛ إذْ لا مانع من جواز عودة الضمير في أسلوب الاشتغال عليه ليصبح معمولاً لأحد العاملين، وإن كان البصريون قد رجحوا جعل المعمول للعامل الثاني لقربه منه، ولأن معمول العامل الأول يفسره معمول العامل الثاني.

وفاعل الفعل مع فعله يشكل خبر المبتدأ المنسوخ بكان (اسم كان)، وهو -أي الفاعل- اسم كان في الوقت نفسه لم يأت بعد الفعل، ولو تقدم على العامل الثاني (الفعل)

([1]) حسن، عباس: مرجع سابق، ص ١/٥٦٩.
([2]) سورة الجن، الآية (٤).
([3]) حسن، عباس: المرجع نفسه، ص ١/٥٦٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لما كان ثمة ما يدعو إلى التنازع، ولكان ضمير اسم كان هو الفاعل، دون أن يثير ذلك أدنى لبس، ولعاد هذا الضمير على متقدم لفظاً ورتبة، لكن تنازع العاملين في طلبه كان سببه تأخيره.

إن ما تبحث عنه الشاعرة ذلك السر الذي تظنه أنأى من المستحيل، إنها لحظة إشراق يقينية تشرق فيها الطمأنينة لتغمر بنورها صقيع قلبها الذي بددته الحيرة والشك، إنه ذلك النور الإلهي الذي سطع أخيراً وغمرها بالفرح والسعادة، ولكنها قبل ذلك كانت تعيش حالة من اليأس حين كانت لحظة الهناء أنأى من المستحيل حيث تقول:

ما زلت والدرب بعيد طويل

أبحث في المجهول عبر الزمان

عن ضائعٍ أبحث، عن سرٍ

ظننته أنأى من المستحيل(١).

في تلك اللحظة البائسة كان يملؤها اليأس، يخالطه شيء قليل من الأمل المستبهم الحائر، المتمثل في ذلك الصوت الخفي الذي كان يدعوها. وقد عبرت الشاعرة عنه بصورة الماضي مقدمة الفعل "دعاني" على الفاعل وهو "صوته"؛ أي صوت ذلك السر، لقد قدّمت الفعل، وكان الأصل أن يتقدم الاسم ليلي الفعل الناقص مباشرة، لكن الصوت لم يكن على درجة من القوّة والوضوح بحيث تمكنان سامعه من أن يسترشد إلى مصدره، إنه صوت دعاها ذات يوم حين كان العمر فجراً، والصبا برعم، ثم هجمت عليها الأيام، فلم يعد ذلك الصوت متصلاً، لكن الدعوة القديمة لا تزال تحفر في عمقها

---

(١) طوقان، فدوى: الديوان، ص ١٧٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

طريقاً للنجاة؛ لذا فقد أخرت الصوت وقدّمت الفعل دلالة على الحيرة والقلق وبُعد الصوت، فاسم كان (المبتدأ) في الأصل هو الصوت، ذلك الصوت البعيد من حيث وجوده العياني المادي، وهو ضعف الأمل في الخلاص، وسيطرة الحالة الوجدانية البائسة، فتأخير المبتدأ يناظر بعده، ومن ثم بعد الصوت، وما يمثله هذا الصوت من رشد وهداية، وكأن الصوت لم يعد موجوداً فعلاً، فما بقي منه هو صداه فحسب، بدليل قولها: "ولم يزل يعمر قلبي صداه"([1]).

٤-مناظرة التقديم لحالة الاضطراب وعدم الاستقرار، ومن ذلك قولها:

"ما انفك يجري خلفه عمري، وهو وراء الغيب في لا مكان"(٢).

في هذا الشاهد تأخر اسم الناسخ، وذلك دلالة على بعد تحققه في الواقع، فذلك السر الذي هو أنأى من المستحيل، ما زال بعيداً عن متناول الشاعرة، وهي تنفق عمرها جرياً وراءه. والحقيقة أن المتلقي يمكن أن يفهم البيت دون تقديم أو تأخير بين معمولي ما انفك (اسمها وخبرها)، على اعتبار أن اسم ما انفك ضمير مستتر تقديره هو، يعود على السر الذي أشارت إليه بقولها:

"أبحث عن سرٍ ظننته أنأى من المستحيل"([3])، فهو بعيد بعيد، والدليل على ذلك أنه مستقر وراء الغيب في اللامكان.

إن الذي ما انفك يجري هو عمرها؛ إذْ إن رحلة البحث عن هذا السر مُذ كان العمر فجراً والصبا برعم، أي منذ كانت زهرة تتفتح أكمامها للتو، لقد دعاها ذلك الصوت مذ

([1]) المصدر السابق، ص ١٧٧.
([2]) المصدر نفسه والصفحة نفسها.
([3]) المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كانت طفلةً، وهي لم تعد الآن طفلةً، لقد كبرت أكثر مما ينبغي قبل أن تعثر على ذلك السر الذي أفنت في سبيله جزءاً كبيراً من عمرها باحثةً عنه، فهي تقول:

وسرت والأيام أمشي إلى لا غاية، لا مأملٍ، لا رجاء(١).

إذاً سارت الشاعرة في أيامها كالنار في الهشيم، يجري عمرها خلف ذلك السر، والسر ثابت هناك خارج نطاق البحث، إنه في لا مكان، إنه خلف الغيب. إذاً العمر هو الذي يجري، ومن ثم فإن اسم ما انفك "عمري" أو ضميره، على التنازع، و "الهاء" في خلفه عائدة على السّر، وجملة "وهو وراء الغيب في لا مكان" في محل جر حال من الضمير المتصل الهاء في خلفه. وقد أخّرت "عمري"؛ لأن هذا العمر شارف على الانتهاء، فلم تبَقّ في العمر أيام كثيرة من الأيام، فالمهم هو البحث عن السر والجري خلفه، فالدرب بعيد وطويل جداً، وهو بحاجة لإدامة الجري، وتقديم فعل الجري أهم بكثير من تقديم اسم كان.

٥-الرغبة في استغراق الصورة من جميع جوانبها واتصال العطف، ومن ذلك قولها:

وكان ملء أغانيك اخضرار المروج، ونضرة السفح، وبوح الأريج

وملؤها كان هدير الرياح،

وكان فيها من شموخ الخيال، وعزة لا تنال إلا مع النصر وفوز الكفاح"(٢).

تقدم الخبر ملء في هذا الشاهد وتأخر الاسم المضاف إلى المعرفة (اخضرار)، وهذا الشاهد من قصيدة مهداة إلى الشاعر كمال ناصر في محنته، وهي بعنوان: "إلى المغرد السجين"، ومن ثم فإن إكبارها وإعظامها وإجلالها لتلك الأغاني الوطنية التي كان يشدو بها كمال ناصر من وراء القضبان أكبر من أن يُعبر عنها باخضرار المروج، أو نضرة السفح،

---

(١) المصدر السابق: ص ١٧٨.
(٢) المصدر نفسه، ص ٢٤٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أو بوح الأريج، أو هدير الرياح، أو شموخ الجبال كلٍ على حده، بل هي أعظم من ذلك كله، لذا فإن تقديم المبتدأ يستوجب تقديم المعطوف عليه في ذلك كله لئلا، يفصل بين المعطوف والمعطوف عليه فاصل أجنبي، ولو تقدم المبتدأ وما عطف عليه لطالت المسافة بين ركني الإسناد المبتدأ والخبر، الأمر الذي يضعف التماسك النصي الذي تحرص عليه الشاعرة أشد الحرص، حتى بات سمة تطبع أسلوبها، وصار بالتبعية تأخير المبتدأ إذا عطفت عليه أسماء كثيرة عادة لغوية تركيبية ملازمة لأسلوبية التركيب اللغوي عند فدوى طوقان.

٦-إخراج اسم كان من دائرة الكينونة بعد إعمال ضميره بدلاً منه، ومن ذلك قولها:

الهوى كان ملاذاً وهروب، من ضياعي وضياعك

والهوى كان ليعطينا الرضى والبسمات، ولينسينا جراح الليالي الموحشات

والهوى كان لنبني ولنُغطي خير ما فينا، لا ليفنينا

ويحيل النور ظلاماً ورماد

انتهينا يا رفيقي

حبنا كان استغاثات غريق بغريق(١).

تُطل علينا الشاعرة في مطلع القصيدة التي منها هذا الشاهد بتعابير فعلية مسندة لضمير المخاطب المذكر المحبوب مملوءةً باليأس والإحباط والظلمة الحالكة التي لا قبس فيها يضيء الدرب. وهذه الظلمة ليست ظلمة عادية يبددها شعاع الشمس أو القمر، بل هي ظلمة الروح التي لا يبددها إلاّ ما ينعش الروح، ويشعل فيها جذوة الحياة. إنه الحب

(١) المصدر السابق، ص ٣٠٥ – ٣٠٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والهوى حين رفّ على أيامهما هي ومن أحبت ذات يوم، فكان ملاذاً آمناً لهما، ذاك الحب الذي تعلق بكان الماضية، ولم يعد موجوداً الآن، تقول:

لا تسل عن بارقٍ رفّ على أيامنا بعض حين، لا تسل واطوِ السؤال

ووسط هذا الحب الذي صار ذكرى ماضية تقول:

"لا تقل إن الملال، لم يلفعنا وإن اليأس لم يلقِ علينا

ظله القاتم، لم يبق لدينا، قبساً يطفو على أحلامنا"(١).

فالهوى هو القبس المفقود الذي كان يضيء الروح المترنحة الآن في ظلمة اليأس،فكان من الطبيعي والحال هذه أن يتقدم الهوى؛ لأن مباشرة العتمة تتطلب بالضرورة تقديم ذكر الهوى والحب اللذين يمثلان ذلك القبس والنور الغائب، ومن ثم فإن الشاعرة تريد أن تؤكد أن الهوى والحب كانا ملاذاً آمناً يحميها ومن تحب من الضياع. فهي تؤكد قيمة الهوى وأهميته في طمأنينة الروح واستقرارها، وهي تعظّم الهوى وتعلي من شأنه؛ لذا فهي تريد أن تخرجه من دائرة عمل كان بشكل مباشر، لتخرجه من الكينونة الماضية، فهو بعد تقديمه لم يعد معمولاً لكان، وصار المعمول ضميره، وفي ذلك كشف عن طبيعة الحالة النفسيّة المحبطة التي تحاول الشاعرة مقاومتها والتغلب عليها من خلال تجسيد الحلم في واقع لغوي مشرق.

٧-مراعاة الفاصلة والسجع، ومن ذلك قولها:

"لن تفك قيودي أسري

سأظل وحدي في انطواء، ما دام سجّاني القضاء

---

(١) المصدر السابق، ص ٣٠٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

دعني سابقى هكذا، لا نور، لا غد، لا رجاء"(١).

موضع الشّاهد في السطر الشعري الأول؛ إذْ تقدم خبر ما دام على اسمها، فخبرها هو القضاء لأنه الأعرف، وهو المسند إليه، وسبب هذا التقديم مراعاة أواخر الكلم بين القضاء ورجاء، فقد دأبت الشاعرة على توحيد حرف الروي والقافية على مستوى محدود لا يتجاوز سطرين شعريين في الأغلب، لتنتقل بعد ذلك إلى قافية وروي جديدين، وبناء عليه فإن العامل الحاسم في التقديم هو مراعاة الفاصلة، وتحقيق السجع، وتوحيد الروي.

١. د-أخبار النواقص المرفوعة

١-توكيد الجملة وتعميق مضمونها، ومن ذلك قولها:

"إن للغموض لسحراً آسراً يجذب النفوس إليه"(٢).

في هذا الشاهد تقدم خبر إن وهو شبه جملة على اسمها النكرة الموصوفة، والتقديم هنا جوازاً لولا اقتران اسم إن باللام، أما وقد أرادت الشاعرة أن تقرن اسم إن بلام الابتداء فقد وجب عليها تأخير الاسم، وهذه هي علة التأخير، فلام الابتداء تقترن باسم إن بشرط أن يتأخر، ويتقدم الخبر شبه الجملة"(٣). ومع ذلك فإن التقديم ليس وجوبياً بالمطلق، إذْ يمكن للشاعرة أن تؤكد "إنّ" بوسائل أخرى تتيحها اللغة كالقسم، أو التكرار، فضلاً عن أن "إن" بمعزل عن اللام تفيد التوكيد، لكن تأخير الاسم النكرة وقد وصف بعد وصله

---

(١) المصدر السابق، ص ١٩٢.
(٢) المصدر نفسه: ص ٦١.
(٣) المصدر نفسه: ص ٦١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

باللام إنما قُصد من ورائه تقوية معنى الجملة، وتأكيد مضمونها، وإزالة الشك عن ركنيها الاسم والخبر؛ فالاسم مؤكد من خلال اتصاله بلام الابتداء، والخبر من خلال تقديمه.

٢-بيان أهمية المقدّم والتحذير منه، ومن ذلك قولها:

"إن وراء البحار مثل عديد الذر لو تنظر

ويلك، لا تأمن غريب الديار، فخلفه من مثله معشر"(١).

إن الظرف (وراء) المقدم على اسم إنّ هو العنصر الموسوم في التركيب، فما وراء البحار يشير إلى الغرب الداعم للمحتل، وهو مصدر الخطر الحقيقي المتربص بفلسطين وأهلها بني جلدة الشاعرة. وليس القصد من وراء تقديم الظرف "وراء" الاختصاص، فالكثرة الكاثرة تكون وراء البحار كما تكون وراء القفار، لكن القصد هو التحذير مما وراء البحار، فالشاعرة تحذر طائرها الحائر الذي يرغب باستجلاء خفايا الغيوب من أن يأمن جانب كل غريب، ولا سيما ذلك القادم من وراء البحار، الذي جسدته بطائر البوم.

وإذا أردنا أن نفكك الرموز بشكل أوضح، فالشاعرة تريد أن تقول إن ملّة الكفر واحدة، فليس الصهاينة وحدهم هم من يجب أن يحذر منهم طائرها، فالغرب المتصهين أيضاً كذلك، ذاك الذي يقبع خلف البحار مثل عديد الذّر، فكل هؤلاء معشر واحد على حد تعبيرها. وما كان للظرف "وراء" المضاف للبحار أن يكتسب هذا المعنى الإيحائي إلا من خلال تقديمه؛ إذ لو قالت الشاعرة:

إن مثل عديد الذر وراء البحار، لاستحالت العبارة إلى التحذير من الكثرة، ولتوارت دلالة الظرف، إلى مجرد مكان يأتي منه هؤلاء الأعداء، وقد يأتون من غيره؛ فهو عندئذٍ

---

(١) المصدر السابق: ص ١٠٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ليس أكثر من وسيلة لنقلهم يمكن أن ينتقلوا بغيرها. أما وقد تقدم الظرف، فقد صارت إليه كل تلك الدلالات التي تقدمت، ولم يعد مكاناً يحمل السفن العملاقة التي تقل الغزاة.

إنه –أي الظرف– هو الذراع الطويلة لكل شر وعدوان، وهو علامة على الغدر والظلم.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٢- تقديم الفاعل

لا بدَّ من الإشارة بين يدي حديثي عن تقديم الفاعل إلى أن هذا النوع من التقديم يدخل في باب التقديم الذي لا يكون على نية التأخير. ومن المسائل المقطوع بها لدى جمهور النحاة عدم جواز تقدم الفاعل على فعله، وقد عبر ابن جني عن ذلك تعبيراً لا يخلو من الانفعال، وتحكيم النظريّة المنطقية في النحو حين قال: "وكما لا يجوز تقديم الفاعل على الفعل، فكذلك لا يجوز تقديم ما أقيم مقامه، كَضُرِبَ زيد. وبعد فليس في الدنيا مرفوع يجوز تقديمه على رافعه"(١). والعبارة الأخيرة عبارة فلسفيّة أكثر منها نحويّة، إذْ يتقدم الخبر على المبتدأ وهو مرفوع به، لكن ابن جني لا يقرُّ بذلك من أجل المحافظة على سلامة نظريته فيقول: "فأما خبر المبتدأ فلم يتقدم عندنا على رافعه؛ لأن رافعه ليس المبتدأ وحده، إنما الرافع له المبتدأ والابتداء جميعاً، فلم يتقدم الخبر عليهما معاً، وإنما تقدم على أحدهما وهو المبتدأ. فهذا لا ينتقض"(٢)، ثم يذكر بعد ذلك أن القول بأن رافع الخبر هو المبتدأ والابتداء معاً قولٌ لا يحظى بالإجماع، ويورد رأي أبي الحسن قائلاً: "لكنه على قول أبي الحسن مرفوع بالمبتدأ وحده، ولو كان كذلك لم يجز تقديمه على المبتدأ"(٣)

ويبدو سيبويه أقل تشبثاً بالنظرة الفلسفية التي تمخضت عن بعض الشطط المتمثل في إطلاق القول في نظرية العامل؛ لذا فهو يقر ولو تلميحاً بوجود بعض النماذج التي قصد منها تقديم الفاعل على فعله وهو بين يدي ذلك يحرص على بيان ميله إلى ندرة ذلك وقبحه.

---

(١) ابن جني: الخصائص، ص ٢/٣٨٧.
(٢) المرجع نفسه، والصفحة نفسها.
(٣) المرجع السابق والصفحة نفسها.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وبناءً على سبق فقد رأيت أنه حيثما ورد الفاعل ضميراً مستتراً يعود على مرجع متقدم على الفعل، فإن الضمير هو الفاعل النحوي، بينما الفاعل الدلالي هو ذلك الاسم المتقدم الذي يتضمن معنى الفاعلية.

والكوفيون يجيزون تقدّم الفاعل على فعله، ويرى صاحب الإنصاف بطلان رأيهم حيث يقول: "وأما قولهم إنه يرتفع بالعائد؛ لأن المكنيَّ المرفوع في الفعل هو الاسم الأول، فينبغي أن يكون مرفوعاً به... قلنا هذا باطل"([1]). وابن جني نفسه يدرك عدم وجود إجماع بين النّحاة على تلك الحجة التي ساقها، ومنع استناداً إليها تقديم الفاعل على فعله؛ وهي عدم جواز تقديم المرفوع على الرافع، وتخريجه تقديم الخبر على المبتدأ بأن المبتدأ ليس هو وحده الرافع لخبره، بل يضاف إليه الابتداء – وعند إدراكه ذلك نجده يقول: "ألا ترى لو سألت رجلاً عن علّة رفع زيد" من قولنا: زيد قام أخوه، فقال ارتفع بالابتداء، لقلت: هذا قول البصريين، ولو قال: ارتفع بما يعود عليه من ذكره لقلت: هذا قول الكوفيين"([2]).

ومن الأمثلة التي يذكرها الكوفيون على جواز تقديم الفاعل على فعله ما ذكره ابن هشام من قول الزبّاء:

ما للجمال مشيُها وئيدا أجندلاً يحملن أم حديدا([3]).

وأجاز الكوفيون أن يكون مشيها فاعلاً مرفوعاً بالفعل المذكور على التقديم والتأخير([1])، ومن ذلك قول بعضهم في بيت الكتاب المشهور:

([1]) أبو البركات، الأنباري، الإنصاف في مسائل الخلاف، مسألة رقم (٨٥)، ص ٢/٦١٩.
([2]) ابن جني: الخصائص، ص ١/١٨.
([3]) انظر ابن هشام: مغني اللبيب، ص ٢/٦٦٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويبين ابن هشام عدم صواب قول من قـال "بـأن وصـال مبتـدأ والـصواب أنّ فاعـل يدوم محذوف مفسر بالمذكور"([2]).

وثمة من يرى أن العِبْرة إنما تكون بصدر الأصل عند إرادة تـصنيف الجملـة بـين الاسميـة والفعلية، وهذا الرأي يراه أصحاب نظرية النحو التوليـدي والتحـويلي، ومـن هـؤلاء خليـل عمايرة في كتابه "في التحليل اللغوي"([3])، وفي ذلك يقول:"، ولعل مـن الأسـانيد الـتي يمكـن أن يتكئ عليها الباحثون ما أورده ابن هشام تحت عنـوان "انقـسام الجملـة إلى اسميـة وفعليـة وظرفيّة حيث يقول: "فالإسمية هي: التي صدرها اسم، كزيـد قـائم، وهيهـات العقيـق وقـائم الزيدان، عند من جوزوه، وهم الأخفش والكوفيـون"([4]). ويفهـم مـن القـول الـسابق مـن كلمة "صدرها" صدر الأصل، فقائم الزيدان في شـكلها الحـالي تحتمـل الفعليـة، لأن كلمـة (الزيدان) يمكن أن تكون مبتدأ مؤخراً، كما يمكن أن تكون فاعلاً سدَّ مسد الخبر.

أما تمام حسان فيضحي ببعض القرائن إذا تضافرت معظمها، فهـو يـضحي بقرينـة الرتبـة في جملة "زيد حضر" لتضافر جملة مـن القـرائن هـي: الإسـناد، والعلامـة الإعرابيـة ومـبنى الصيغة والمطابقة، هذه القرائن التي تدل على فاعلية زيد مـع كونـه متقـدماً علـى فعلـه، وفي هذا الشأن يقول: "فإذا كان من الممكن الوصول إلى المعنى بلا لبس، مـع عـدم تـوفر إحـدى القرائن اللفظية الدّالة على هذا المعنى، فإنّ العرب كانـت تتـرخص أحيانـاً في هـذه القرينـة

([1]) انظر ابن هشام: مغني اللبيب، ص ٢/٦٦٧.
([2]) المرجع نفسه: ص ٦٦٨.
([3]) عمايرة، خليل: في التحليل اللغوي، ص ٥٦-٥٧.
([4]) ابن هشام مغني اللبيب ٢/ ٤٣٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

اللفظية الإضافية؛ لأن أمن اللبس يتحقق بوجودها وبعدمه[1]. وبالاعتماد على هذه القرائن يمكن أن يكون زيد فاعلاً في جملة "زيد حضر[2]"، والاسم المتقدم في مثل هذه الجملة فاعل قدم للتوكيد[3]. ويشير أحد الدارسين المحدثين إلى "أن القول بأن الجملة اسمية أو فعلية (أو ظرفية كما يرى ابن هشام) هو إمساك بالحلقة الثانية من التسمية. فهي إما توليدية اسمية أو توليدية فعلية". ولكن إذا ما طرأ عليها عنصر من عناصر التحويل التي يحصرها في خمسة عناصر[4]، فإنما تصبح جملة تحويلية، ولكنها تبقى كما كانت اسمية أو فعلية لأن العبرة بصدر الأصل[5]. ويتضح مما سبق أن رفع الفعل بالضمير العائد على الاسم المتقدّم لا يحظى بإجماع النحاة، وأن تقديم الفعل، أصل قد يتفرع عنه العكس أمرٌ له ما يبرره قديماً وحديثاً، فضلاً عن اهتمام الدراسات الأسلوبية الحديثة والمدرسة التوليدية التحويلية على وجه التحديد بالبنية الدلالية المنجزة للمعنى في المقام الأول.

ومن هنا فإنني سأقوم بدراسة الجمل الشعريّة التي يرد فيها الفاعل الظاهر الصريح مقدَّماً على فعله استئناساً بالمذهب الكوفي، وما تأسس عليه من نظر تحويلي توليدي في الجملة العربية لاحقاً، تظل بموجبه الجملة محتفظة بفعليتها مع تقدم فاعلها، لكنها عندئذٍ تتحول إلى بنية عميقة غير مباشرة (تحويلية). وإذا كان الفاعل موضع الاهتمام ومحط الأنظار لأمرٍ يتطلبه الموقف الشعري، عندئذٍ يتقدم الفاعل مبتدأً الجملة، محققاً معاني مختلفة[6]. وبالرغم من كل ما سبق فإنني سأنظر لمسألة تقديم الفاعل من جهة ذات صلة

---

(1) تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، ١٩٧٩، ص ٢٣٣.
(2) المرجع نفسه: ص ٢٣٦.
(3) خليل عمارة: في نحو اللغة وتراكيبها ص ٩٤.
(4) المرجع نفسه: ص ٨٦-٨٨.
(5) المرجع نفسه: ص ٨٧.
(6) حمدان، ابتسام: الحذف والتقديم والتأخير في ديوان النابغة الذبياني، ص ٢٢١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بالمعنى الدلالي الذي يتصدر فيه الاسم التركيب، ثم يتبعه الفعل مرفوعاً بضمير ذلك الاسم، دون أن أقرر أن الاسم المتقدم قد ظل فاعلاً بعد تقديمه، وإن كان بالضرورة فاعلاً قبل ذلك.

أغراض تقديم الفاعل:

١-إصلاح المعنى، ومن ذلك قول الشاعرة:

"حيرة حائرة كم خالطت ظني وهجسي

كم تطلعت؛ وكم ساءلت: من أين ابتدائي

ولكم ناديت بالغيب: إلى أين انتهائي"(١).

في السطر الشعري الأول من المقطع السَّابق يكمن التقديم في قولها: حيرة حائرة كم خالطت ظني وهجسي. ففي هذه الجملة تقدّم الفاعل النكرة الموصوفة "حيرة حائرة" على الفعل "خالطت". ومن جهة أصول الصناعة النحويّة ربما يُعترض على ذلك من أكثر من جانب، أولها: أن لكم الخبريَّة الصدارة في جملتها؛ فلا يتقدم شيء مما بعدها قبلها، ولا تفصل هي بين عامل ومعموله إلاّ إذا جرَّت بحرف الجر أو بالإضافة. ومع التسليم بأن لـ "كم الخبرية" الصّدارة في جملتها إلاّ أن المفعول به يتقدم على فعله الواقع بعد "كم" في حال أُضيف هذا المفعول إلى "كم"، كأن تقول: بيت كم صديقٍ زرت. هذا فضلاً عن أنّ تصديركم في جملتها يعني أن تُعرب "كم" مبتدأ وخبره الجملة الفعلية المتكونة من الفعل "خالطت" والفاعل الضمير المستتر "هي" والمفعول به (ظني)، وبهذا تكون هذه الجملة

(١) طوقان: فدوى: الديوان، ص ١٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الإسمية خبراً للمبتدأ النكرة الموصوفة "حيرة حائرة"، وعليه يصبح معنى الجملة: حيرة حائرة كثيرة خالطت ظني، بينما المعنى المطلوب هو: كثيراً ما خالطت ظني الحيرة الحائرة، بمعنى أن المخالطة هي الكثيرة، وليست الحيرة؛ فالحيرة واحدة، فهي قصة عودة الإنسان إلى الحياة وبعثه من جديد بعد موته، لكن الكثرة هي ارتياد هذه الفكرة آفاق عقله ومهاجمته بين حين وآخر. إذاً ليس ما يمنع من تقدّم شيء من جملة كم عليها، بالرغم من كونها لها الصّدارة، وكذلك فإنّ البنية العميقة للجملة، في ضوء الاستعانة بالسياق، تكشف عن كثرة مخالطة الحيرة لها، وكأنها تقول: كم مرة خالطت الحيرة الحائرة ظني وهجسي، وليس "كم حيرة حائرة خالطت ظني وهجسي"، ولا سيما ونحن نعرف أن المضاف إلى كم الخبرية يكون اسماً دائماً، ويحذف مميزها إذا دلّ عليه دليل([1]).

ولعلّ مبعث تقديم "حيرة" الخوف من أن يوحي المعنى الناتج عندئذٍ بتعدد أسباب الحيرة ودوافعها، وهذا شيء طبيعي؛ إذْ كثيراً ما يحار الإنسان في مجاهل الحياة ودورها الوعرة، وهو غير المقصود، أما المقصود فهو كثرة مخالطة الحيرة الظن والهجس، أي الحيرة الواحدة ذات السبب الواحد؛ فالمخالطة هي الكثيرة وليست الحيرة، لأن الحيرة واحدة ومبعثها قضية عودة الإنسان إلى الحياة وبعثه من جديد بعد موته كما أشرت قبل قليل. فالابتلاءات المتعددة التي أوقعت الشاعرة في هذه الحيرة، ودفعتها للبحث في أرقى أشكال الغزاء الباعثة على السلوى وهو البعث، إنما لجمت بفعل تسلط الموت على إخوتها وأحبائها الواحد تلو الآخر. وهذا ما يفسّر تقديمها مميز "كم" وحقه التأخير، فهو -أي مميز "كم"- فاعل من جهة الدلالة، والقصد من وراء ذلك كله هو إصلاح المعنى، وقد

([1]) انظر رضا، علي: اللغة العربية نحوها وصرفها، ص ٢/١٢١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أصبح حذف مميزكم بدليل ما تقدم عليها عادة لغوية كثر ورودها في ديوان فدوى طوقان، ومن ذلك قولها:

"وهذه الوردة ذات الرواء كم تشتهي لحنك في حبها
بلبلها اليوم إليها أفاء وارسل العطرَ إلى قلبها"(١)

فقد حذف تمييز "كم" لوجود دليل سابق عليه. ولعل الغاية من حذف التمييز وتقديم ما كان يمكن أن يكون تمييزاً لكم وهو "هذه الوردة" هو تكثير شهوة اللحن لا تكثير الورد الذي يشتهي اللحن، وهي لا تقصد تكثير الورد، ومن أجل ذلك جاءت بالوردة في صيغة المفرد المعرّف، وتمييزكم إنما يكون جمعاً مجروراً، أو مفرداً مجروراً، لكنه منكر في الحالتين. ولغاية إصلاح المعنى، وإصابة المقصود منه بدقة، فقد قدّمت الشاعرة قرينة تدل على التمييز وحذفته بعد "كم".

والحقيقة أن التمييز هو فاعل الفعل اللاحق بعد كم غالباً، ومن أجل هذا "يجوز جعل التمييز فاعلاً بعد رفعه، ومنه قول الشاعر حافظ إبراهيم:

"ارى لرجال الغَرب عِزّاً ومنعةً وكم عَزَّ أقوامٌ بعِزِّ لغاتِ"(٢).

وبناءً عليه فإنّ تقديم تمييز كم في الواقع يناظر تقديم الفاعل؛ لأن الفاعل الدلالي للفعل تشتهي هو "هذه الوردة"، وإن كان النحاة يجعلونه ضميراً يعود على كم نفسها(٣).

---

(١) طوقان، فدوى: الديوان، ص ١٠٣.
(٢) حسن، عباس: النحو الوافي، ص ٤/٥٧٤.
(٣) المرجع نفسه والصفحة نفسها.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويعد حذف تمييز كم الخبرية عادة لغوية طاغية في الديوان، وقد أشرت إلى ذلك عند دراستي لظاهرة الحذف.

٢- إنزال الصورة المتخيلة منزلة المتحققة بالفعل، ومن ذلك قولها:

"تمثّل أرضاً نمته وغذّته ... من صدرها الثرّ شيخاً وطفلا

تمثل وهو يلوب انتفاض ... ثراها إذا ما الربيع أهلاً

ولاح له شجر البرتقال ... وهو يرف عبيراً وظلاً"(١).

السياق العام لهذا المقطع الشعري ما تحكيه الشاعرة على لسان مغترب سمع نداء الأرض فتمثلها قلباً نابضاً، وشجراً يرف عبيره ويتماوج ظله أمام ناظريه. والمشهد كما يبدو من سياق القصيدة -مشهد تخييلي إلا أنه صادق وحار، يعبر عن لهفة المغترب للعودة إلى وطنه. فالفعل "تمثّل" يشير إلى التوهم والتخيل، ولدفع هذا التوهم وموازاة الدفقة الشعورية لغوياً وإشباعها حرصت الشاعرة على تأكيد واقعية الصورة، وقد تمثل ذلك من خلال جملة الحال في البيت الشعري الثالث، في شطره الثاني حيث تقول: "وهو يرف عبيراً وظلاً" فكان يكفي أن تقول: ولاح له شجر البرتقال، فأنعش روحه أو...، لكنها مضت في تشكيل الصورة بكل ما يلزم، لجعلها صورة حقيقية ماثلة للعيان، فهو يشتمّ عبير الشجر، ويرى ظله المتموج، وقد لعب الضمير "هو" الرابط لجملة الحال بصاحبها، والموقع الإعرابي لهذا الضمير هو الابتداء، كما أن الجملة التي تليه خبر له. لكن الفعل "يرف" بحاجة إلى فاعل، وهذا الفاعل مستتر جوازاً، إذْ من الجائز أن تقول:

---

(١) طوقان، فدوى: الديوان، ص ١٢٠ - ١٢١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولاح له شجر البرتقال وهو يرف ثمره أو ورقه أو... إلخ، والفاعل الدلالي للفعل "يرف" هو شجر البرتقال أو ضميره، وكلاهما تقدّم، وأضمر فاعل الفعل، وهو في حقيقته لا يعدو أن يكون شجر البرتقال، أو ما اتصل به من ضمير أو لوازمه. وقد استتر الفاعل الحقيقي لتقدم مرجعه وإنما كُني عنه بضميره. وقد أفاد ذلك في التأكيد على أن الشجر مزروع في ذاكرة المنفي لا يغيب عن ناظريه، ليس هذا فحسب، بل إن رائحة البرتقال ما تزال تعبق في أنفه، كما أن ظلال الأشجار فضلاً عن الأشجار لا تبارح ناظريه، وكان بالإمكان أن تظل الجملة حالية فعليّة دون أن تقترن بالضمير المتقدم على الفعل، وذلك لوجود الضمير الرابط بين الجملتين مستتراً بعد الفعل "يرف".

"ومن إنزال الصورة المتخيلة منزلة المتحققة بالفعل قولها:

فلتبعث القدرة القادرة من تربتي زيتونة ملهمة شاعرة

جذورها تمتص من هيكلي، ولم يزل بعد طرياً رطيب"(١).

هذه الأسطر الشعريّة جاءت في سياق قصيدة تتحدث فيها الشاعرة عن خوفها من فكرة الموت الأبدي، وتمني الرجوع إلى الحياة بعد أن تموت ويصبح جسدها رهن الثرى؛ ولأنها تعلم أنّ ذلك مستحيل قبل البعث، فإنها تتمنى أن تنبعث من قبرها زيتونة ملهمة شاعرة يجري فيها نسغ الحياة الذي تمتصه من رفاتها، إنها تريد بعثاً خاصاً بها وتشبثاً بما يصلها بالحياة بعد الموت؛ ولأن الشّاعرة لم تتزوج، ومن ثم لن تترك ذرية تصلها بالحياة بعد موتها كالأخريات من النساء، فإنها قلقة من انقطاع ذكرها بعد أن تغادر هذه الحياة.

---

(١) المصدر السابق، ص ٢٢-٢٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولذلك، فهي شديدة الحرص على تجسيد البعث بعيد الموت، من خلال انبعاث زيتونة ملهمة شاعرة من قبرها ومن رفاتها. ولكي لا تبدو الصورة صورة مجازية فنّية فقد قدّمت الفاعل "جذورها" لتقريب التعبير من الواقعية، وإبعاده ما أمكن عن التصوير الفني، تأكيداً لإلحاح فكرة الخلود على وجدان الشاعرة بوصفه مطلباً ذاتياً بعيداً عن أدبيات المقاومة ومفرداتها. وكان بإمكان الشاعرة أن توجه التعبير الشعري على وفق النّسق الآتي: "فلتبعث القدرة القادرة، من تربتي زيتونة ملهمة شاعرة(...) تمتص من هيكلي، ولم يزل بعدُ طرياً رطيبا، وعندئذٍ يكون فاعل تمتص ضمير مستتر يعود على الشجرة، لكن التعبير عندئذٍ يحتمل ظلالاً رمزيّة تشكّل الصورة، بينما الشاعرة تريد صورة حقيقية؛ لذا فقد جعلت الفاعل "جذورها" وإن شئنا الاتّساق مع القاعدة النّحوية قلنا: جعلت الفاعل ضميراً مستتراً يعود على جذورها بدلاً من الشجرة، لأنه عندما يكون فاعل "تمتص" "جذورها" يزول كل ما يحول بين الصورة الشعريّة والواقع.

ومن ذلك أيضاً قولها:

"وخلف أجفاني حلمٌ قريب وجه أليف ومكان غريب

تفتحت روحي في فيئه وثلج قلبي ذاب في دفئه"(١).

هذا المقطع من قصيدة بعنوان "أنا والسِّر الضائع" وفيها تمكنت الشاعرة من الإمساك بعد طول تأمل بالسر الضائع الذي ظنته أنأى من المستحيل؛ إنها لحظة المصالحة مع الذات

---

(١) المصدر السابق، ص ١٧٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والحياة، وإنه النور الذي فاض في جنبات قلبها فأذاب ثلجه. ولأن ما أحست به من يقين كان حلماً قريباً، ثم تحوّل إلى حقيقة، حيث تقول:

"لقيته لا حلماً، إنما حقيقة ساطعة باهرة
عانقت فيها حين عانقتها الله والحبّ وسر الحياة"(١).

فقد قدّمت الفاعل الدلالي، وتركت مكانه فاعلاً نحوياً هو ضميره، لتدلّنا على حقيقة هذا التحول الذي صارت بموجبه الصورة الحلم حقيقة ساطعة باهرة، فهي من خلال التقديم تؤكّد وقوع "ذاب" على الفاعل "ثلج قلبي"؛ لتخرجنا من مجازيَّة الصورة، وطابعها الحلمي إلى وقوعها حقيقة في لحظة من لحظات التوازن النفسي التي طالما حَلُمت بها.

ومنه أيضاً قولها:

"شدوك يأتينا حبيب الصدى محلقاً رغم انفلات الرحاب"(٢).

هذا السطر الشعري من قصيدة أهدتها الشاعرة إلى صديقها الشاعر كمال ناصر في محنته وسجنه، بمعنى أن القصيدة ترتبط بمناسبة حقيقية متصلة بتجربة قاسية في سجون الاحتلال. وتدور القصيدة كاملة حول مواساة الشاعر ودعمه نفسيّاً ومعنوياً. وفي هذا السياق؛ سياق العزاء، وشحذ الهمة، تشبه الشاعرة الشاعر السجين بالطائر المحلق، لتحقيق معنى المفارقة، فسجن الجسد فجر طاقاته الروحية التي تجسَّدت شعراً يطوف الآفاق. وفي رسمها لهذه الصورة أبرزت المشبه به وهو الطير عبر تقديمه، ووارت المشبه في الجزء الخلفي من الصورة، بل وهمشته من خلال تحققه لغوياً في صورة ضمير مضاف إليه،

---

(١) المصدر السابق: ص ١٧٩.
(٢) المصدر نفسه: ص ٢٤٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقد حصل مزج المشبه بالمشبه به من خلال تركيب الإضافة الذي يحيل الشيئين شيئاً واحداً. ثم حصل بالتزامن مع ذلك إبراز المشبه به على حساب المشبه، لإنزال الصورة المتخيلة منزلة الصورة الحقيقية.

٣-مراعاة السياق التركيبي للجمل الشعريّة، ومن ذلك قولها:

كم بائس، كم جائعٍ، كم فقير ... يكدح لا يجني سوى بؤسه

ومترفٍ يلهو بدنيا الفجور ... قد حصر الحياة في كأسه(١).

في صدر البيت الثاني تقدّم "مترفٍ" وهو مرجع الفاعل النّحوي الضمير المستتر في "يلهو"، وهذا الاستتار جوازي، إذْ كان بالإمكان، لو أن الشاعرة أرادت فصل الجملة الشعريّة التي تصدرت البيت الثاني عن سابقاتها في البيت الأول، أن تقول: ويلهو مترفٌ بدنيا الفجور... فيتم المعنى وتحصل المقابلة بين كثرة البؤساء والفقراء الكادحين، وبين المترف الذي يلهو بدنيا الفجور، لكن الشاعرة لم تشأ فصل الجمل الشعريّة عن بعضها، لذا عمدت إلى عطف "مترفٍ" على تميز كم في الجمل الشعرية السابقة من أجل المحافظة على اتساق السّياق التركيبي، فضلاً عن كون المترف الفاجر هو المختص أكثر من غيره باللهو. وقد حقق العطف بين "مترفٍ" وبين ما اتصل بكم من تمييز تماسكاً نصياً وتركيبياً لم يكن ليحصل لو أصبح "مترفٍ" هو الفاعل النحوس للفعل "يلهو"؛ لأن الجملة عندئذٍ ستستقل تركيبياً، وستكون الجملة الأخيرة جملة استئنافية، الأمر الذي يحقق قطعاً تركيبياً يضعف التماسك النصي للبيتين.

---

(١) المصدر السابق، ص ٢٥ – ٢٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومن ذلك أيضاً قولها:

ويظـــل منتظـــراً علـــى شـــغفٍ ويظـــل مرتقبـــاً علـــى وقـــدِ

أحـــلامَ محـــرومٍ تـــساوره متوحـــدٍ فـــي العـــيش منفـــردِ(١).

في هذين البيتين حقق المفعول به الذي تصدر البيت الثاني (أحلامَ) وظيفة التماسك والربط النصيين في أحسن صورها، فقد أدى وظيفتين معاً؛ فهو من الناحية النحوية مفعول به لاسم الفاعل "مرتقباً"، وهو من الناحية الدلالية نهض بوظيفة الفاعل؛ لأنه مرجع الضمير المستتر جوازاً في الفعل تساوره، وهذا الضمير هو الفاعل النحوي. ومن هنا فقد ساهم ذلك في "الاقتصاد اللفظي" من جهة، كما ساهم أيضاً في ربط الجمل الشعرية في البيتين ربطاً محكماً. وقد كان بالإمكان أن تجعل الشاعرة مفعولاً آخر لاسم الفاعل، كما كان بالإمكان أيضاً أن تقصر اسم الفاعل على فاعله وحسب دون حاجة إلى مفعول به، فكل من جملتي: "يظل منتظراً على شغف" المعطوفة على "يظل مرتقباً على وقد" جملتان تامتان. ومن ثم كان بمكنتها أن تجعل البيت الثاني يبدأ بجملة اسمية مستقلة لو رفعت "أحلامَ" لتصير الجملة: "أحلامُ محرومٍ تساوره"، أو العكس؛ كان تجعل الجملة الفعلية: "تساوره أحلامُ محرومٍ" على الحالية.

ونلاحظ أيضاً أن التركيب بالصيغة الراهنة قد عَمد إلى الفصل بالجملة "تساوره" بين المضاف إليه "محروم" وصفتيه "متوحدٍ في العيش منفرد". ولو تقدّمت الجملة "تساوره" وجُعلت (أحلامَ) فاعلاً لها لتسلسلت صفات المضاف إليه (محرومٍ)؛ ولصارت الجملة

---

(١) المصدر السابق: ص٣٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفعلية "تساوره" حالاً، لكن الشاعرة عدلت عن جعل الجملة الفعلية حالاً من الضمير المستتر في يظل، واختارت بدلاً من ذلك جعلها صفة لـ"أحلام"؛ إذْ المقصود وصف الأحلام لا بيان حال الحالم، فحال الحالم واضحة ومعروفة، فهو منتظر على شغف ومرتقب على وقد.

ومن ذلك أيضاً قولها:

أنا وحنيني البعيد إليك، ورائحة الليل والذكريات

وأنشودة عبر موج الأثير، تبارك سحر الهوى والحياة وغيبوبة وانتقال بعيد،

وراء القفار وعبر الصحارى(١).

في السطر الشعري الثاني ثمة فعل هو "تبارك" رفع خبراً يعودعلى الاسم الظاهر (أنشودة) وهو الفاعل الدلالي الذي كان يمكن أن يتأخر ليصبح فاعلاً نحوياً، غير أننا نلاحظ أن السِّياق التركيبي للجمل الشعريَّة هو سياق العطف، والعطف يقتضي التناسب، وبما أن صيغ الجمل السوابق واللواحق لجملة "وأنشودة عبر موج الأثير تبارك سحر الهوى والحياة" صيغ اسمية، فقد اقتضى ذلك تقديم الاسم على الفعل وإعماله في ضميره، لضمان الاتساق التركيبي، وانسجام المتواليات المرتبطة ببعضها برابطة العطف.

ومن ذلك قولها:

هنا نحن، وهذي يدي في يديك

ونار الحياة تدب وتسري منك إلي ومني إليك(٢).

---

(١) المصدر السابق، ص١٣٩.

(٢) المصدر نفسه، ص١٤٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فقد تقدمت نار الحياة على الفعل تدب، ولو تقدّم الفعل لاختل نسق العطف ولأصبحت الجملة نشازاً.

٤ .تحقيق التماسك ومنه قولها:

ستراني هناك أمشي إلى جنبك

أنت استغراقتي وابتهالي

وأنا كنزك الذي تحتويه بيدي باخلٍ وحرصٍ ضنين

وتواريه عن فضول العيون

والأصيل الملوّن الحلو يطوينا حبيبين ناسجي آمال([1]).

في هذا المقطع يسيطر جو الحُلم على الشاعرة، وتستغرق في رسم الصورة واستقصائها، ومن أجل ذلك طالت الجمل إلى أبعد حدٍ ممكن، من أجل إفراغ الحمولة الوجدانية والعاطفية، مع الحرص الشديد على أن يكون ذلك في سياقٍ متصل، ولو أن الشاعرة قدّمت الفعل "يطوينا"، لقطعت السياق اللغوي المتصل، وبدأت جملة جديدة وصورة جديدة، وهي في الحقيقة تريد أن تكون صورة الأصيل وهو يطويهما وإياه جزءاً من مواراة الكنز عن فضول العيون.

٥-مراعاة الوزن والموسيقا، ومن ذلك قولها:

هذي حياتي، خيبة وتمزق يجتاح ذاتي

هذي حياتي، فيم أحياها؟ وما معنى حياتي؟([2])

([1]) المصدر السابق: ص ١٤٧-١٤٨.

([2]) المصدر نفسه: ص ٥٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في السَّطر الشعري الأول تقدم "تمزق" على الفعل يجتاح، فعدلت الشاعرة عن أن تجعله فاعلاً للفعل واختارت أن يكون الفاعل ضميره، وذلك من أجل توافق رؤوس الأسطر الشّعرية في كلمتي "ذاتي" و "حياتي"، ولو أرادت الشّاعرة أن تجري الجمل على الأصل دون تقديم أو تأخير لكان عليها أن تقول: هذي حياتي، والجملة هنا تامة بدليل وجود الفاصلة بعد كلمة حياتي، ولو أرادت أن تخبر عن اسم الإشارة بـ "خيبة" لأخرت الفاصلة؛ لأن الفاصلة لا تكون بين المبتدأ وخبره. ثم بدأت جملة جديدة وهي: خيبة وتمزق يجتاح ذاتي، ولأن الفعل "يجتاح" مسند إلى ضمير "تمزق" لا إلى ضمير خيبة بدليل تطابق الفعل مع "تمزق" من جهة التذكير، فقد اقتضى الأمر عطف تمزق على خيبة وليس العكس، وبناءً عليه فلو أرادت الشّاعرة إجراء الجملة على الأصل؛ بمعنى تأخير الفاعل الحقيقي ليصبح التركيب على النحو الآتي:

"هذي حياتي، يجتاح ذاتي تمزق وخيبة" فإن وزن الكامل لا يستقيم، وهو يستقيم لو كان التركيب على نحو آخر، نحو:

هذي حياتي، يجتاح خيبة وتمزق ذاتي" لكننا في هذه الحالة نضحي بالتطابق بين الفعل والفاعل من جهة التذكير والتأنيث، ومنه أيضاً قولها:

"وأصغِ معي في سكون الرياض وقد لفّها غسق الغيهب"

طيور توشوش جنح الدجى وتكشف عن همها المختبي([1])

([1]) المصدر السابق: ص ٣٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ففي صدر البيت الثاني تقدم الفاعل الدلالي طيورٌ، وحل مكانه ضميره المستتر جوازاً، وقد كان من باب التناسب أن يتقدم الفعل "توشوش" على "طيور"، لأن المتكلم بدأ الجملة السابقة بالفعل "أصغ" والإصغاء يتطلب المبادرة بصوت الوشوشة الذي تضمنه الفعل "توشوش"، لكن الوزن عندئذٍ ينكسر، ومن أجل ذلك قدّمت الشاعرة "الفاعل الحقيقي "طيور" على الفعل ليحل محله ضميره من أجل صيانة الوزن. ومن ذلك أيضاً قولها:

وتمضي، وأمضي مع العابرين ووهج هيامٍ بعمقي استعر(١)

ففي الشطر الثاني تقدّم "وهج هيامٍ" على الفعل استعر؛ لأن حرف الروي هو الراء في الأبيات التي توسطها هذا البيت.

٦-تسريع الدخول في الحالة الوجدانية ومعايشتها، ومن ذلك قولها:

روحي يلوب بدار غربته عطشاً إلى ينبوعة السّامي(٢)

مما لا شك فيه أن قسماً كبيراً من الديوان يعكس غربة الشّاعرة وضيقها بالواقع من حولها. والغربة التي تعاني منها الشّاعرة ليست غربة جغرافية، وإن ساهمت بعض ملابسات الجغرافيا في خلقها، لكنها في حقيقة الأمر غربة روحية، وكان يمكن للشاعرة أن تطيل في وصف الغربة التي تعاني منها حتى توصلنا في نهاية المطاف، وبعد عناءٍ وجهد، إلى ما تريد؛ إذْ يصعب تجسيد فكرة الاغتراب النّفسي والروحي بجمل قليلة؛ لأن المعنى بعيد وتقريبه من إدراك المتلقي يتطلب أطول مساحة نصية ممكنة. لكن تقديم كلمة "روح" منسوبة إليها قد اختصر كل ذلك، فتقديم "روحي" دل على اختصاص المتلكم دون غيره بالعطش.

---

(١) المصدر السابق: ص ٣٣.
(٢) المصدر نفسه: ص ٥٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

هذا فضلاً عن دلالة الفعل"لابَ" المتضمنة الدوران حول الماء، والبحث عنه من شدة العطش.(١)

ومن ذلك قولها:

إذا النّسمات مررت عليها حَملن صدى نغم مبتكر(٢)

بادئ ذي بدء، يعود الضّمير "الهاء" في "عليها" على "أطياف حُلمٍ" في مقدمة القصيدة. أما التقديم فقد جاء في قولها "إذا النّسمات مررن عليها"؛ فمن المعروف أن "إذا" ظرف لما يستقبل من الزّمان، مبني على السكون متضمن معنى الشّرط، وهو خافض لشرطه متعلق بجوابه، وقد اختص بالدخول على الماضي، وهو يدخل على المضارع أحياناً. ومن المعروف أيضاً أنه إذا دخل على اسم مرفوع أو ضمير أُعرب ذلك الاسم أو الضمير فاعلاً لفعل محذوف يفسره الفعل الذي يليه، إذا كان هذا الفعل مبنياً للمعلوم(٣). وبناءً عليه فإنّ النّسمات فاعل دلالي للفعل مررن، أما ضميرها فهو الفاعل النّحوي، بعد غض النظر عن كون الاسم المرفوع بعد إذا مرفوعاً بفعل محذوف مقدّر، لأن البحث في الدلالة غير البحث في النحو.

أما تقديم "النسمات" لتلي "إذا" مباشرة دون أن يتوسط بينهما فعل فله دلالته الواضحة؛ فالقصيدة كلها تدور حول التشبث بأطياف حلم هنيء جميل ناعم تداعبه الشّاعرة خشية أن يفرّ هذا الحُلم ويذهب مع خيوط الصباح، وهي في سبيل ذلك تصبُّ عليه من شعورها ودفء قلبها خمورها المعتقة؛ ولهذا فإن تقدّم "النّسمات" على "مررن"

---

(١) أنيس، إبراهيم وآخرون: المعجم الوسيط، مادة "لاب"، ص ٢/٨٤٤.
(٢) طوقان، فدوى: الديوان، ص ١٩٠.
(٣) انظر حسن، عباس، النحو الوافي ص ٢/٢٨٠.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

ينسجم تماماً مع حالتها الوجدانية، ويسارع إلى تكريسها، فهي تهيء للحلم مكاناً وثيراً ناعماً، علّه يمكث خلف جفونها أطول مدةٍ ممكنة، فهي من أجل أن يُطيل المقام بين جفونها تحتضنه برقة النسمة، ودفء القلب المحب.

ومن ذلك أيضاً قولها:

أحبابنا والباب بيننا أصم، بالموت موصد وبالعدم

نوازع الأشواق كل ليلة تردكم إلى عيوننا(١).

فقد قدّمت الشاعرة "نوازع الأشواق" على الفعل "تردكم" والحقيقة أنه ليس ثمة بعد أبعد من الموت. وهو معيق حقيقي يحول دون الاتصال، وليس ثمة ما يقلص سلطة هذا البعد إلا الشوق ونوازعه الليلية، وهي الأحلام، ومن أجل مجابهة هذا العائق فقد تقدمت "نوازع الأشواق" لتتصل مباشرة بموانع اللقاء، وهي الباب الأصم الموصد بالموت والعدم، لأنها هي دون غيرها المختصة باختراق هذه الحواجز، فلا مانع يمنع الشوق من تهيئة اللقاء بين الأموات والأحياء عبر الحلم المنفلت من كل قيد، وقد اختارت الشاعرة الفعل المضارع والظرف "كل" لتؤكد لنا استمرار مثل هذا اللقاء الآن وفي كل آن.

٧-تقديم الفاعل للأهمية، ومن ذلك قولها:

وجرح عتيق بجنبك يدمي

شعرت به يتنـزّى بجنبي(٢).

السِّياق العام للقصيدة الاعتداء الإسرائيلي على قرية "قِبْيَه" وهي مهداة إلى روح أخيها إبراهيم، ومن ثم فإن الضمير الكاف في قولها "بجنبك" يعود على إبراهيم. وقد

---

(١) طوقان، فدوى: الديوان، ص ٣٣٢.
(٢) المصدر نفسه: ص ١٣٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قدّمت الشاعرة ما كان يمكن أن يكون فاعلاً وهو "جـرح" ليـصير مبتـدأ، بعـد أن سـوغت الابتداء به من خلال وصفه، فالجرح معهود ومعـروف، فهـو جـرح عتيـق: ومـشترك بـين المتكلم والمخاطب. إنه ذلك الجرح الذي كان يشكو إبراهيم منـه إبّـان حياتـه، إنّـه الخـوف من الهزيمة والانكسار وسيطرة العدو على الأرض كلـها، وهـذا بالفعـل مـا حـدث، فهـو النهاية المريعة المتمثلة بسقوط المدن والقرى والبلـدات الفلـسطينية بيـد الاحـتلال الواحـدة تلو الأخرى. والشاعرة تؤكد هذه الدلالة في بعض أبيات القصيدة حيث تقول:

أخـــي أرأيـــت القـــضية كيـــف انتهـــت أرأيـــت المـــصير الرهيـــب
أتـــذكر إذْ كنـــت ترســـل شـــعرك يطـــوي الحمـــى عاصـــفاً مـــن لهيـــب
تحـــذرهم مـــن هـــوان المـــآل كأنـــك تقـــرأ لـــوح الغيـــوب([1])

وهكذا يتضح أن الجرح كان ساكناً في جنب إبـراهيم، وقـد نكأتـه الوقـائع الـتي حلّـت على قومه بعد موته، إنها نبوءة الشاعر، ونظـراً لأهميـة هـذا الجـرح، ولأن القـصيدة متـصلة بالمدلول الرمزي لهذا الجرح الذي نكأه العـدو حـين هـاجم قبيـة، ولأن القـصيدة مهـداة إلى إبراهيم في قبره، فقد احتل الجرح موقع الصدارة لأهميتـه، وكـان حقـه أن يتـأخر بعـد الفعـل يدمي، لأنه هو الفاعل الدلالي الحقيقي له، وليس ضميره.

ومن ذلك أيضاً قولها:

شعرك العاتب كم فجّر دمعي، كم شجاني([2])

([1]) المصدر السابق: ص ١٣٤.
([2]) المصدر نفسه: ص ٦٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

هذا السطر الشعري من قصيدة للشاعرة بعنوان "الصدى الباكي"، وبعد الاطلاع على ما نشره رجاء النقاش من رسائل الشّاعرة إلى "أنور المعداوي" و "محمد أبو النجا" يتبين لنا ان الشاعرة كانت تخاطب ذلك الشاعر الذي أحبته، وقد انقطعت عنه فترة من الزمن فأرسل لها شعراً يعاتبها فيه، ويلمّح إلى أنها لم تعد تحبه([1])، وهي إزاء ذلك تنكر هذا وتعتبره تهمة باطلة.

ولأن الشاعرة –على الأغلب– لم تلتقِ حبيبها الشاعر لا بقصيدة ذاهبة وأخرى آيبة، فقد كان الشعر هو سفير الحب بينهما، ومن هنا فقد قدّمت الشّعر وأضمرت الفاعل جوازاً بعد "فجرَّ". فهو وحده لا غيره الذي ألّف بين قلبيهما على البعد، وهو الذي طوى ما بينهما من شواسع، وهو الذي فجر دمعها وأشجاها، ولأنه بهذه المنزلة من الأهمية فقد قدمته ليتصدر الجملة الشعريّة.

٨–الاختصاص، ومن ذلك قولها"

وجرحك يقطر أزكى دماء همت في حواشي غمامٍ خصيب(٢)

تقدّم "جرحك" وكان يمكن أن يكون فاعلاً للفعل "يقطر"، لكن ذلك الجرح نزف ليعانق جرح الحمى من أجل وقف نزفه، إنه جرح دافع صاحبه عن حماه المُسمّر فوق الصليب، فها هي تقول إكمالاً للسطر الشعري السابق:

وراحت تعانق جرح الحمى حمانا المسمَّر فوق الصليب

([1]) انظر النقاش، رجاء: صفحات مجهولة في تاريخ الأدب العربي، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ١٩٧٦، ص ١٣٧.

([2]) طوقان، فدوى: الديوان، ص ١٣٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والتاء، بطبيعة الحال، تعود على "دماء" الواردة في السطر الأول، وصفوة القول أن تلك الدماء النازفة من ذلك الجرح، دماء شهيد، ومن ثم فقد اختص ذلك الجرح دون غيره من الجروح بأنه يقطر أزكى الدماء، ومن أجل ذلك تقدم "جرحك" وصار ضميره فاعلاً، أما هو فقد اختص بمضمون الجملة التي جاءت بعده، وصار مبتدأ صدراً في جملته بعد أن اسندت كلها إليه.

ومنه أيضاً قولها:

هم يحسبون لقاءنا محض صدفة، هل كان صدفة؟([1])

من المؤكد أن الشاعرة تعلم أن الجواب على السُّؤال الذي ذيَّلت به السَّطر الشعري السابق هون النفي، فاللقاء لم يكن صُدفة؛ فهي تؤكد هذا النفي في نهاية القصيدة حيث تقول:

من قال؟ من أين هم يعلمون؟

أنت الذي يعلم وأحمر الشَّفاه

والعطر والمرآه، وزينتي هي التي تعلم

لا همو(٢).

ومن أجل هذا فقد قدّمت الضَّمير "هم" الذي صار مبتدأ، وكان بالإمكان ألا تقدِّمه وتبدأ الجملة بالفعل "يحسبون.. إلخ" فهي جملة تامة مكونة من فعل وفاعل ومفعول به، وهي مستغنيةٌ عن الضّمير "هم"، لأن الجملة في أصلها فعلية وليست اسمية، فالمسند فيها فعل. ولو أرادت أن تنقل إلينا الحدث المجرد لفعلت ذلك وأهدرت الضّمير؛ لأن الواو

([1]) المصدر السابق: ص ١٤٩.

([2]) المصدر نفسه: ص ١٥٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المتصلة بالفعل تغني عنه وتعود على مرجعه، لكنها رغبت في أن تخص الضّمير "هم" بالحسبان والوهم، بمعنى أنها تريد أن تدلل على حقيقة وهمهم، وتوكده وتخصصهم به، لأنها تعلم جيداً كما يعلم مخاطبها أن ما جمع بينهما أكبر من الصدفة.

ومن الاختصاص أيضاً، اختصاص الخبر بالمبتدأ ومنه قولها:

هنا الضَّبابُ والدخان في بلادكم

يلفلف الأشياء.. يطمس الضياء

فلا ترى العيون غير ما يراد للعيون أن ترى"(١).

قدّمت الشاعرة الظرف "هنا" والضباب على الفعل "يلفلف"، ومن الواضح أن الظرف "هنا" الذي يشير إلى "لندن" عاصمة الضباب مختص بالضباب، والضّباب مختص أيضاً بحجب الرؤية، و "لفلفة" الأشياء بحسب تعبير الشاعرة، واللفلفة في اللهجة الدّارجة ذات مدلول سلبي، وهي قريبة من ذلك في الفصحى، فلفَ الرجلَ حقّه! منعه إياه(٢). ولندن هي العاصمة التي تآمرت على القضيَّة، ومنعت أهل فلسطين من السيادة فوق أرضهم، فالضّباب المقصود هو التعامي عن الحق، ومنع أهله منه ونُصرة الباطل، ولأن لندن مدينة الضباب على المستويين المباشر والرمزي، وهي أكبر دولةٍ استعمارية في العالم، فقد تقدّم الضباب الذي اختصت به تلك البلاد عبر تقديم الظرف "هنا" ليصير هو دون غيره مختصاً "بلفلفة" الأشياء وطمس الحقائق. ومنه أيضاً قولها:

في الليل حين تُفلت الأحزان من إسارها

وحين وجهنا الأصيل يرفع القناع، تضمه أحزاننا إلى قرارها

---

(١) المصدر السابق: ص ٣١٤.

(٢) أنيس، إبراهيم وآخرون: المعجم الوسيط، ص ٢/٨٣٢، مادة "لفّ".

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تُمر كفُّها على العيون، تحصد النعاس في العيون..

تُمر كفها على الجبين، حيث يد القضاء سطرت مقدورنا الكبير(١).

ثمة موضعان للتقديم فيما سبق، وهما:

"وحين وجهنا الأصيل يرفع القناع" و "يد القضاء سطرت مقدورنا الكبير"

وبعد تأمل الجملتين السابقتين يمكن القول: إن البنية العميقة للجملة الأولى بنية فعلية بدليل أنها معطوفة على جملة فعلية هي: "في الليل حين تفلت الأحزان من إسارها"، ولعل ما جوز العطف شكلاً أن الجملتين تصدرهما الظرف "حين" وعلى رأي ابن هشام ثمة قسيم ثالث للجملتين الاسمية والفعلية هو شبه الجملة(٢). لكن الظرف في حقيقة الأمر من متعلقات الفعل في كل منهما، وحقه التأخير، لكن تقديمه جائز.

إن تقديم الفاعل الدلالي، وهو الوجه المستتر خلف القناع، لا يكون إلا بعد أن يحل الليل ويحين موعد الخلوه مع النفس حيث تنطلق الأحزان، عندها تبرز صورة الوجه الأصيل، والحقيقة الطافحة بالحزن والأسى، والوجه هو ذلك الجزء من الجسم الذي يعكس على صفحته المشاعر كلها، الحزن وغيره، ولذا فإن إرادة تعميق الحس المأساوي تتجلى في لحظة بروز الوجه وظهوره من تحت القناع؛ لذا فقد تقدّم الوجه لاختصاصه بالحزن دون غيره من باقي أجزاء الجسم، وكذلك الحال في الجملة الثانية، فما حل بالشاعرة وبني قومها هو شيء مقدّر ومكتوب عليهم، لذا فقد تقدم القدر لاختصاصه ومسؤوليته عما حدث من مآسي.

---

(١) طوقان، فدوى: الديوان، ص ٣٢٩ – ٣٣٠.
(٢) ابن هشام، مغني اللبيب، ص ٢/٤٣٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٩-التعظيم، ومنه قولها:

الجبال الشم تشخص نحو الله سكرى في ذهلة المشتاق،

وندى الفجر في الرياض الخوالي([1])

هذان السطران الشعريان من قصيدة بعنوان "تهويمة صوفية" وقد قدّمت الشاعرة لهذه القصيدة بقولها: "إلى الصوت الحنون المتواجد، الذي ينبعث مع كل فجر هاتفاً: (سبحان فالق الأصباح) فيهز أعماقي ويغرق روحي في نشوةٍ سماوية". والشاعرة أمام نداء آذان الفجر تنتشي روحها وتحس بعظمة الله حتى يصغر في عينيها كل عظيم، ويضمحل كل كبير، ومن أجل ذلك فقد قدّمت الجبال العالية الشماء على الفعل تشخص، والشخوص للأبصار، وهو علامة من علامات الذهول والخوف، ولما كان الله كبيراً فوق كل كبير، وعظيماً فوق كل عظيم، فقد وقع اختيارها على الجبال لأنها غاية في العظمة والثبات والقوة.

ومن مظاهر عظمة العظيم أنْ يطوِّع لأمره كل عظيم؛ لذا فإنّ عظمة الله تتجلى حين تُذهل عظمته الجبال الشاخصة؛ أي المرتفعة البادية عن بعد لفرط ضخامتها([2])، لذا فإن تعظيم الله -عزو وجل- يتطلب تعظيم الجبال المتأملة القلقة الخائفة من عظمة الله، ومن أجل هذا قدّمت "الجبال الشماء" على الفعل "تشخص لتأكيد هذا المعنى".

([1]) طوقان، فدوى: الديوان، ص ٨٦.

([2]) أنيس، إبراهيم وآخرون، مادة "شخص" ص ١/٤٧٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المبحث الثاني

تقديم الفضلات

١ : تقديم الحال

الحال من المنصوبات، وهي فضلة، وتختص ببيان هيئة صاحبها الفاعل، أو المفعول به، أو المبتدأ أو الخبر، ولا قيمة لمنع الحال من غير الفاعل والمفعول به، ذلك أن الذين ساروا على هذا النهج إنما حكّموا أصول صناعة النحو في هذه المسألة، وتقتضي أصول الصناعة النحويّة أن يكون العامل في الحال هو العامل في صاحبها، ولما كان المبتدأ ليس له عامل لفظي، فهو عندئذٍ إذا عُدّ صاحباً للحال فهو العامل فيها، ومن هنا تتعدد العوامل في الحال وصاحبها، لكن نفراً من النحاة، ومنهم سيبويه، لم يوجبوا وحدة العامل في الحال وصاحبها، فقد ذهب سيبويه "إلى أنه لا يجب أن يكون العامل في الحال هو صاحبها، بل يجوز أن يكون العامل فيهما واحداً، وأن يكون مختلفاً، وعلى ذلك أجاز أن يجيء الحال من المضاف إليه مطلقاً، وذهب غيره إلى أنه لا بد من أن يكون العامل في الحال هو العامل في صاحبها"([1]).

والحال ليست دائماً فضلة يستغنى عنها، "فقد تكون بمنزلة العمدة أحياناً في إتمام المعنى الأساسي للجملة، أو في منع فساده، فالأولى كالحال التي تسد مسد الخبر، نحو قول أحدهم: امتداحي الغلام مؤدباً... والثانية وهي الحال التي يفسد معنى الجملة بدونها نحو: ليس الميت من فارق الحياة، إنما الميت من يحيا خاملاً"([2])

([1]) ابن عقيل: شرح ابن عقيل، ص ١/٦٤٤، هامش رقم (١).
([2]) حسن، عباس: النحو الوافي، ص ٣٦٤ – ٣٦٥ /٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولا أريد الخوض كثيراً في مسائل الحال، فهي متشعبة وطويلة، لكن حسبي أن أقصر القول على ما يتعلق بتقديمها وتأخيرها، إذْ رتبة الحال ليست من الرتب المحفوظة كالصفة، لكن الأصل فيها أن تتأخر عن صاحبها وعاملها(١). غير أنها لا تتقيد بهذه الرتبة، فتتجاورها يمنة ويسرة، تقديماً وتأخيراً. ومن المتفق عليه أن الحال لا تتقدم على صاحبها إلا إذا كان صاحبها مجروراً بحرف جرٍ أصلي، ولكن ابن مالك يجيز تقدم الحال على صاحبها المجرور حيث يقول:

وسبق حالٍ ما بحرف جرٍ قد أبوا، ولا أمنعه: فقد ورد(٢)

ويعلق الشارح على قول ابن عقيل بقوله: "فذهب جمهور النحويين أنه لا يجوز تقديم الحال على صاحبها المجرور بحرف، فلا تقول في "مررت بهند جالسة، مررت جالسةً بهند"، وذهب الفارسي، وابن كيسان، وابن برهان، إلى جواز ذلك، وتابعهم المصنف؛ لورود السّماع بذلك، ومنه قوله:

لئن كان بردُ الماء هيمان صادياً إليّ حبيباً إنها لحبيبُ

فهيمان و "صادياً": حالان من الضمير المجرور بـ "إلى"، وهو الياء"(٣)

ولا خلاف بين النحاة في أن صاحب الحال إذا كان مجروراً بحرف جر زائد جاز تقديم الحال عليه وتأخيرها عنه، وما ينسحب على المجرور بحرف جر أصلي ينسحب أيضاً على المجرور بالإضافة، فلا يجوز مجيء الحال من المضاف إليه، إلا إذا كان المضاف مما يصح

---

(١) ابن جني: الخصائص، ص ٢/٣٨٥.
(٢) ابن عقيل: شرح ابن عقيل، ص ١/٦٤٢.
(٣) المرجع نفسه: ص ١/٦٤٢.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

عمله في الحال كاسم الفاعل والمصدر ونحوهما مما تضمن معنى الفعل([1])؛ ولا يجوز تقديم الحال على صاحبها المجرور بالإضافة "لأن نسبة المضاف إليه من المضاف كنسبة الصلة من الموصول، فلا يقدم عليه شيء من معمولاته([2]). أما تقديم الحال على العامل فيها، فالأصل أنها تتقدم إذا كان العامل فعلاً متصرفاً، لكن هذا الأصل لم يسلم من الجدل، فقد ذهب الكوفيون إلى أنه "لا يجوز تقديم الحال على الفعل العامل فيها مع الاسم الظاهر، نحو: "راكباً جاء زيد"، ويجوز ذلك مع المضمر، نحو: "راكباً جئت". وذهب البصريون إلى أنه يجوز تقديم الحال على العامل فيها مع الاسم الظاهر والمضمر"([3]). وصاحب المقتضب يجيز تقديم الحال على العامل إذا كان فعلاً متصرفاً، فيقول في ذلك: "فإن كان العامل في الحال فعلاً، صَلُح تقديمها وتأخيرها، لتصرف العامل فيها"([4])، أما إذا كان عامل الحال جامداً غير متصرف فلا يجوز تقديم الحال عليه باتفاق؛ إذ "يجب أن تتأخر عنه إن كان فعلاً جامداً كفعل التعجب، نحو: ما أحسن الصديق وفياً! أو كان مشتقاً يشبه الجامد، كأفعل التفضيل، نحو: أنت أفصح الناس متكلماً، أو كان عاملها مصدراً صريحاً، أو كان اسم فعل نحو: نزال مسرعاً، أو كان العامل معنوياً؛ "وهو الذي يتضمن معنى الفعل دون حروفه كألفاظ الإشارة، والاستفهام.. لكن بعض النحاة يستثني من العامل الذي يتضمن معنى الفعل دون حروفه شبه الجملة بنوعيه (الظرف والجار مع مجروره)، فيجيز أن تتقدم عليهما الحال أو تتأخر"([5]) وينص صاحب المقتضب على عدم جواز تقدم الحال على

([1]) المرجع نفسه: ص ١/٦٤٤.
([2]) السيوطي، جلال الدين: همع الهوامع، ص ٤/٢٥.
([3]) الأنباري، أبو البركات: الإنصاف في مسائل الخلاف ص ٢٥٠ – ٢٥١.
([4]) المبرد، أبو العباس: المقتضب، ص ٤/٣٠٠.
([5]) حسن، عباس: النحو الوافي، ص ٣٨٠ – ٢/٣٨٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

عاملها إن لم يكن متصرفاً، يقول: "إن كان العامل غير فعل لم تكن الحال إلا بعده، وذلك نحو قولك: زيد في الدار قائماً، وفي الدار قائماً زيد، وفي الدار زيد قائماً[1].

ومن مواضع تقدم الحال عند سيبويه وجوباً أن يكون صاحبها نكرة، ففي تعليقه على قولهم: "فيها قائماً رجل" يقول: والذي دفعهم إلى نصبها على الحال أنهم استقبحوا أن يكون الاسم صفة مقدمة، ولو تأخرت (قائماً) الحال، لكان الوجه الأمثل أن تكون صفة مرفوعة[2]. والمبرد يقتفي أثر سيبويه في هذه المسألة[3]. وبعد هذه التقدمة بين يدي تقديم الحال انتقل إلى شواهد تقديمها وأغراضها.

١-توكيد المعنى العام للجملة، ودفع التوهم عن علاقة الإسناد بين عامل الحال وصاحبها، ومن ذلك قولها:

هنا نحن بعد الطواف البعيد، معاً نستريح،

معاً نستزيد هوانا الجديد، هوانا الوليد[4].

موضع الشاهد فيما تقدم تقديم "معاً" وهي حال على العامل (الفعل) وصاحب الحال الضمير المستتر في الفعل "نستريح"، والقصيدة التي منها هذا الشاهد تحتفي منذ بدايتها بتلك الخلوة التي جاد بها الزمان، وقد صورت الشاعرة هذه الخلوة بين الحبيب والحبيبة كما يتمنى العشاق، حيث تقول:

بعيدان نحن هنا في الجزيرة، بحضن الظهيرة، ونافورة الماء تنثر فضه

---

(1) المبرد، أبو العباس: المقتضب، ص ٤/٣٠٠.
(2) سيبويه: مصدر سابق، ص ٢/٣٣٥.
(3) المبرد، أبو العباس: المقتضب، ص ١٩١ – ٤/١٩٢.
(4) طوقان، فدوى: الديوان،ص ١٧٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومثل هذه الصورة، صورة الخلوة ليس بالضرورة أن تكون صورة واقعيّة، لا سيما والزمان لا يجود عليها بمثل هذا، لكن الشاعرة تحرص على تأكيدها وتأكيد واقعيتها؛ لذا فقد قدّمت الحال؛ لأن الحال نفسها تدل على التلاقي والاجتماع، فهي حال من "نحن"، و "نحن" هنا تشير إلى الحبيبين، ومعاً تشير إليهما كذلك، فضلاً عن دلالة المعيّة المكتسبة من المعنى المعجمي للفظ الحال "معاً"، ولعل حرص الشاعرة على دفع التوهم الذي يمكن أن يخالط ذهن المتلقي بأن مثل هذا اللقاء، في ذلك المكان القصي، وسط تلك الأجواء الساحرة التي رسمتها كان من نسج خيالها؛ لذا فقد حرصت على تأكيد كينونة اللقاء الذي تم في تلك الساعة من عمر الزمن، في ذلك المكان الذي أشارت إليه، مع ذلك الحبيب الذي أحبته.

ومن ذلك أيضاً قولها:

معاً نحن هذا المساء، وتطويك عني غداً ضراوة هذي الحياة(١).

٢-الدلالة على التفرد والسمو والرّفعة، ومن ذلك قولها:

وحيداً تواكبني غايتي، وتصلبني شهوتي للغلاب(٢).

الوحدة التي اشتقت منها الحال ليست رديفاً للعزلة والهروب والانطواء، وإنما هي في سياق يشد العزم ويضمر التصبر والتحدي، فمعاني الفرادة والتفرد والاعتداد بالذات المحلقة مع الأمل والطموح، وشهوة الغلاب. تمنع الشاعرة من تقديم أي تنازل يخرجها من حصار السِّجن، وحصار الالتزام بقضية شعبها، لذا فهي تقول في القصيدة نفسها:

وأحببت داري فلذَّ لقلبي بلوغ المنى، واقتحام العباب

أتوب؟ معاذ العُلى، أي يوم مضى شاعر للمعالي وتاب

---

(١) المصدر السابق: ص ٣٥٤.

(٢) المصدر نفسه: ص ٢٥٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وأظمأ والكأس في راحتي، تراقص فيها الهوى والشراب(١).

وكل المعاني السابقة متجسدة في الحال "وحيداً"، ولو تأخرت الحال فكان التركيب: تواكبني غايتي، وتصلبني شهوتي للغلاب وحيداً، لكان المعنى قاصراً على كون قوة العزم وشهوة الغلاب هبَّة طارئة هبت على المتكلم، بينما كان وحيداً، لكن تقدم الحال دل على أنه مختص متفرد بذلك دون غيره، ومن ذلك أيضاً قولها من قصيدة لها مهداة إلى سلمى الخضرا الجيوسي بعنوان بعد التخلي:

هملاً لا زاد ولا مأوى، لا مزقة صوف تدفع عني الرجفة في هذا الليل

وحدي في فلوات الليل، مرتعد بالخوف

من ينقذني من هذا الخوف(٢).

ففي تقديم الحال "وحدي" دلالة على تفرد الشاعرة بخوفٍ ليس كخوف الناس، خوفٍ من الليل الذي صار فلواتٍ واسعة، تدور فيه الأرض بلا محور، تهتز وتميد، من تحتها جسر يتكسَّر، ومن فوقها سقف ينهار، شعبها "هملاً في العراء"لا يسترهم إلا الليل الجاثم على صدورهم، إنه الليل الذي أسطرته الشاعرة في "الليل والفرسان"، فالفرسان هم أبطال المقاومة، والليل هو الاحتلال، والخوف هنا ليس الخوف على النَّفس، بل الخوف على الوطن أرضاً وشعباً، ولما كانت الشَّاعرة بحساسيتها المفرطة، ونظرتها الثاقبة، تدرك ما لا يدركه الآخرون من حولها، كانت الأكثر خوفاً وقلقاً على مصير وطنها، وانفردت عنهم وتفردت بينهم من هذا الجانب.

٣-تعميق الدلالة المجازية، ومن ذلك قولها:

---

(١) المصدر السابق: ص ٣٥.
(٢) المصدر نفسه، ٣٣٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

عارية القلب رجعت إليك، عارية القلب أتيتك يا متعالي(١).

هذا السطر الشعري جاء في سياق قصيدة طويلة بعنوان "أمام الباب المغلق"، وقد أطلقت الشاعرة اسم الباب المغلق على الديوان الذي تنتمي إليه هذه القصيدة، ويمثل الباب المغلق الديوان والقصيدة عنق الزجاجة في معاناة الشاعرة من الألم والانكسار والخسران، وخذلان الحق. ويكاد هذا الديوان يشكل ذروة الانفعال الوجداني الاحتجاجي على ما آلات إليه الأوضاع في فلسطين.

وإذا ما تركنا ذلك جانباً، وعدنا إلى التركيب اللغوي، لتحليله وبيان الدور الذي أفادته الحال مقدمة على عاملها وصاحبها: الفعل والفاعل في قولها "رجعت"، فيمكن القول: "إن الكاف في "إليك" و "أتيتك" تعود على الله عز وجل بدليل قولها في بداية القصيدة:

هو الذي قضى ولن يصيبكم إلاّ الذي قضاه

الخير منه وحده، والشر منه وحده

يا ملك الدنيا والناس، فسّر لي معنى أفعالك

كنت حبيبي، ملكي الأوحد

لا ألزم إلا أعتابك.

ويتضح مما سبق أن العراء الذي أصاب قلب الشاعرة إنما كان قضاءً من الله، وهي لا تسلم بهذا القضاء، بدليل قولها في السطر الشعري التالي للمقطع السابق:

"ليسقط الملك، ليسقط الملك"، ويدلنا ذلك على حقيقة الموقف الإيماني الهش الذي ينتاب الشاعرة بين حين وآخر بدليل قولها:

---

(١) المصدر السابق: ص ٣٧٧.

© Arabic Digital Library- Yarmouk University

بالحب سألتك، حبي ذاك الساذج، حبي ذاك النضر

أيام يقيني مصباح، دري يتوهج في الصدر،

لا أسأل، لا أتساءل، لا تطعن حبي سكين الشك

لا أسأل، لا أتساءل، لا تطعن حبي سكين الشك..

إذاً كان الحب وكذا اليقين مصباحاً يتوهج، لكن اليقين الآن تجرحه سكين الشك، وهذا الشك جعل قلبها عارياً من دفء الإيمان، والتسليم بالقضاء. والدلالة تنمو شيئاً فشيئاً حتى تتكشّف في نهاية الأمر؛ فقد قصدت الشاعرة رحاب الله عندما قالت: "أتيتك"، وكان حبها ويقينها بالله صلباً وقوياً، ثم تخلى الله عنها وعن شعبها على حد تعبيرها حيث تقول:

هل تسمعني يا رب البيت.. لكن رحابك مغلقة.

وعندئذٍ يطعن سكين الشك قلبها، فباتت تتمنى أن يعود إليها قلبها الطفلي قبل أن يتفطر شكّاً بسبب ما خطه قدر الله لها ولشعبها من ضياع.

ولما كان الأمر كذلك فإن عري القلب لا شك يشير إلى شيء بعيد يقع في غور النفس، ولا يمكن كشفه إلا بالتصريح به، إنه شيء داخل في يقين القلب وفي العقيدة، إنه عري القلب من الرضا بما قدّر الله، وقد مهّدت الشاعرة كثيراً لهذه الحال قبل أن تصرح بها، فالقلب وما فيه مستتر عن العيان، ولهذا فإن هذه الصورة، صورة الحال، حال القلب بعيدة عن التجسيد والتمظهر العياني، فلذلك كان لا بد من تقديمها أولاً، ثم تكريرها ثانياً بعد تقديمها؛ لإزالة الغموض عنها، ودفع توهم مجازية مضمون الصورة، أما الصورة نفسها فمجازية استعاريّة، ولا شك في ذلك.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٤-التشويق، ومن ذلك قولها:

تأملتُ في السنبل الوداع ... يموج في الحقل زكياً نماه

تكاد في سكونها الخاشع ... تسمع في السُّنبل نبضَ الحياة

وفي رؤى خيالها الشارد ... منجذباً بروعة السُّنبل

لاحت لعينيها يدُ الحاصدِ ... يخفق فيها شبح المنجل(١)

موضع الحال المتقدمة في البيت الثالث، وهي "منجذباً"، وفي الحقيقة تشتمل هذه المقطوعة في جزئها الثاني في البيتين الثالث والرابع على تقديم شبه الجملة "في رؤى خيالها الشارد"، وهي -أي شبه الجملة- من متعلقات الفعل "لاحت"، ويبدو أن التركيب اللغوي مضطرب؛ إذْ يفيد السياق العام معنى رمزياً يتصل بالسنبل، فهو نابض بالحياة يموج في الحقل زكياً نماه. وأمام هذه الروعة، وهذا البهاء لاحت لعينيها رؤيا خياليّة تمثلت بشبح المنجل يخفق في يد الحاصد. وكلمة شبح تؤكد معنيين: الأول يمثل الرؤيا الحلمية الخيالية، والمعنى الثاني ما يتصل بالشبح من معانٍ سلبية؛ لهذا فالحاصد يمثل صورة المعتدي، ولا يمثل علاقة الشاعرة بالسنبل، لما في هذه العلاقة من حياة تناقض انقضاض منجل الحاصدِ على هذه السنابل الزكي نماها.

ولعل في تعليق شبه الجملة "في سكونها الخاشع" بالفعل "تكاد" شيء من الاضطراب، فقد اختلف النحاة في أمر التعليق بالفعل الناقص، لكن أكثرهم يرى أن الأفعال الناقصة تدل على الحدث ما عدا ليس، والتعليق بها جائز، والرضي يرى أن "ليس" أيضاً تدل على

---

(١) المصدر السابق، ص ٢٣٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الحدث، وهو الانتفاء([1]). وشبه الجملة قابل للتعلق بالفعل تسمع، كما أن الضمير "الهاء" في سكونها قابل للعودة على السنبل، فهو جمع وواحدته سنبولة، وهو أيضاً يدل على المفرد إذا دل على ذلك الجزء من النبات الذي يتكون فيه الحب([2]).

لكن السنبل هنا مفرد بدليل صفة "الوادع"؛ لذا فالضمير لا يعود عليه، وهو أولى بالعودة على واحد من اثنين هما: اسم تكاد، فالأصل –وهو الأولى بالاتباع– أن الضمير يعود على متقدم لفظاً ورتبة، وهذا المتقدم لفظاً ورتبة هو اسم "تكاد". ويجوز أيضاً عودة الضمير على متأخر لفظاً متقدم رتبة، ولما كانت الحياة مضافاً إليه، وقد وقع المضاف إليه مفعولاً به، ولما كان المضاف والمضاف إليه بمنزلة الشيء الواحد المركب من جزئين، فإن رتبة المضاف إليه تقترن برتبة مضافه، ولما كان المفعول به متقدماً رتبة على شبه الجملة، فإنه أولى بالتقديم من شبه الجملة، فهو –وإن كان فضلة– إلا أن العناية به قد بلغت حد العناية بالأركان والعمد، حتى هم الجرجاني أن يجعله قسماً قائماً برأسه؛ لذا فإنه من الجائز عودة الضمير الذي يتقدمه لفظاً الواقع في حدود شبه الجملة عليه، هذا فضلاً عن أن المعنى لا يختل بعودة الضمير المتصل بـ "سكونها" على الحياة استناداً لما سبق بيانه، وجميع الاحتمالات آنفة الذكر واردة ما دام المعنى يحتملها، غير أن تعلق شبه الجملة بالفعل "تكاد" ربما يبعده كون اسم "تكاد" الضمير المستتر بعيد عن السكون والخشوع المتأتي من عودة الضمير "الهاء" في سكونها على عليه "تكاد"، فقد تقدم في القصيدة قولها:

أوت إلى الحقل كطيف كئيب غامضة في عمق أغوارها فيض انفعالات

([1]) قباوة، فخر الدين: مرجع سابق، ص ٢٦٥.
([2]) أنيس، إبراهيم وآخرون: المعجم الوسيط، مادة "سنبل" ص .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فالتي في عمق أغوارها فيوض من الانفعالات لا تكون في سكون وخشوع؛ لذا فمن المرجح أن يعود الضّمير على الحياة. ومما جعل الباحث يفكر في عودة الضمير على اسم "تكاد" حرف الواو الذي يوحي بوحدة مرجع الضميرين: "الهاء" في سكونها و "الهاء" في خيالها في حال العطف.

كل هذا التقديم الذي يشي بتشابك التراكيب اللغويّة، وصعوبة الفصل بينها، يدفع إلى الحيرة في تحديد صاحب الحال "منجذباً" أهو الحاصد، أم المنجل؟ وفي كلتا الحالتين فنحن أمام تقديم الحال على صاحبها المضاف إليه، وهو أمر تحكمه اعتبارات نحويّة معروفة. ولو أعدنا ترتيب عناصر الجملة الشعريّة على وفق ما سبق، فإنها ستكون على النحو الآتي:

ولاحت يد الحاصِد لعينيها في رؤى خيالها الشارد

منجذباً بروعة السنبل يخفق فيها شبح المنجل.

وعلى هذا الأساس يمكن أن يكون صاحب الحال واحداً من ثلاثة: الحاصِد، المنجل، خيالها. وفي كل الأحوال فإن الحال متقدمة على عاملها المحتمل، وهو أحد الفعلين: لاح، يخفق؛ إذْ العامل في الحال هو العامل في صاحب الحال غالباً، والمرجح أن الحال من الحاصِد؛ لأن صاحب الحال إذا كان مضافاً إليه وجب أن يكون المضاف جزءاً من المضاف إليه، أو كالجزء منه، بحث يصح الاستغناء عنه، وهذا لا يكون إلاّ في تركيب "يد الحاصد"، فاليد جزء من الحاصِد، وليست الرؤى جزءاً من الخيال، بل الخيال جزء من الرؤى، ولا الشبح جزءاً من المنجل، وبناءً عليه فقد تقدمت الحال على عاملها وصاحبها معاً، فضلاً عن أن المنجل وهو يقطع السنبل لا يستقيم مع هذا القطع أن يكون منجذباً

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بروعته، بينما الحاصد هو الذي ينجذب بتلك الروعة، لما بين الحاصد والسنبل من علاقة تتخذ أكثر من بعد تأويلي.

وهذا التأول هو مقاربة للمعنى الأنسب، ولا يرقى إلى إقصاء "شبح المنجل" عن أن يكون صاحباً للحال، ولا الفعل "يخفق" عن أن يكون عاملاً في الحال؛ لأن الصورة في مجملها صورة خياليّة، بدليل أنها لاحت لعينيها في رؤى خيالها الشارد إلى الحد الذي بدت فيه صورة شبحية، غير واضحة المعالم.

إنّ تقديم الحال على أكثر من عامل يصلح للعمل فيها متقدماً ومتأخراً؛ لكون العامل الفعل المتصرف يصلح للتأخر كما يصلح للتقدم على معموله (الحال)، فيه شيء من أسباب التشويق للعثور على أصل التركيب القابل للترتيب في أكثر من اتجاه، بغية تحديد عامل الحال وصاحبها على وجه الدقة، لا سيما وأن صلاحية أكثر من عامل للعمل في الحال ليس من باب تنازع العوامل في المعمول، لأن الحال ليست من المسائل النحويّة الواقعة في باب التنازع([1]).

٥-المحافظة على التماسك النصي للجمل الشعريّة، ومن ذلك قولها:

ودفق الليل كبحر طغى فانحدرت تحت عباب السماء

تخبط في الدروب وقد غمغمت شاخصة المقلة نحو السماء

يا مبدع الوجود لو صنته من عبث الموت وطيش الفناء([2]).

([1]) حسن، عباس: النحو الوافي: ص ٢/١٩٠.

([2]) طوقان، فدوى: الديوان، ص ١٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

شاهد تقدم الحال وقع في البيت الثاني، والحال هي "شاخصة"، وقد تقدمت على المفعول به، أما المفعول به فهو قولها: "يا مبدع الوجود...." ويكون ذلك على تضمين غمغمت معنى قالت. والغرض من تقديم الحال هنا على المفعول به الذي يتقدم في الأصل على الحال بالرغم من كونه فضلة مثلها – المحافظة على التماسك النصي، وعدم تشتيت العبارة، ولو أخرت الشاعرة الحال لأضعف ذلك تماسك التركيب وخلخل بنيانه.

٢: تقديم الصفة على الموصوف وأغراضه

من المعروف أن رتبة الصفة من الرتب المحفوظة التي لا يجوز المساس بها، حتى لو كان الأمر على نية التأخير، وفي حال تقدمت الصفة على الموصوف، فإنها تغادر موضعها الإعرابي، لتحتل موقعاً إعرابياً آخر. وقد نص سيبويه على أن الصفة لا تتقدم على الموصوف، كما يرى أن جملة الصفة لا يتقدم منها شيء على الموصوف(١). ويشير ابن جني في الفصل الذي عقده للتقديم والتأخير إلى امتناع تقديم الصفة على الموصوف بقوله: "ولا يجوز تقديم الصلة ولا شيء منها على الموصول، ولا الصفة على الموصوف ولا المبدل على المبدل منه.."(٢). أما فيما يتعلق بالنعت السببي فيجوز أن يتبع النعت حركة ما قبله، مع أنه في الحقيقة نعت لما بعده، وإن ارتبط سبباً بما قبله "فكل صفة مقدمة تجري على الذي قبلها إذا كانت من سببه(٣). ويعلق الأخفش على قوله تعالى: ﴿ مِن هَٰذِهِ ٱلْقَرْيَةِ

---

(١) انظر سيبويه: مصدر سابق، ص ١٢٨ – ١/١٢٩، ص ٢/٣٣٥.
(٢) ابن جني: الخصائص، ص ٢/٣٨٧.
(٣) الأخفش الأوسط: معاني القرآن، تحقيق فائز فارس، ط٢، ١٩٨١، ص٢/٤٤٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

آلظَّالِمِ أَهْلُهَا ﴾[1] قائلاً: "فجررت الظالم لأنه صفة مقدمة ما قبلها مجرور، وهي لشيء من سبب الأول، وإذا كانت كذلك جرت على الأول حتى تصير كأنها له[2]، هذا وقد تعددت المعاني المتحصلة من تقديم الصفة على موصوفها في الديوان، ومن أبرزها الآتي:

١-تعميق حالة التباين الشديد بين لحظتين شعوريتين، ومن ذلك قولها:

'ويحي؟ أتطويني الليالي غداً، وتحتويني داجيات القبور'[3]

شاهد تقديم الصفة على موصوفها في قولها "داجيات القبور"، والسياق العام لهذا الشاهد يتمثل في أن الشاعرة قد فاض الألم عليها فجلست في ظل زيتونة، وصفتها بالمباركة، في سفح جبل "جرزيم" مصغية إلى الكون، يلفّها عالم من الأشواق، تسبح روحها في الرحاب الفساح، ويهفو على مجلسها ذاك روح حبيب، تحسه وتكاد بالوهم تراه يغمر قلبها بالحنان.

إنها أشواق مشروعة، أشواق إلى حياة هانئة رغيدة، وحين تصحو الشاعرة من هذه الخلوة الروحية العذبة، تصطدم بالواقع المأساوي، فيعكس ذلك في نفسها اضطراباً شديداً، فيذوي الحلم شيئاً فشيئاً أمام ناظريها.

يذوي وهي ترى شبابها المتدفق تحاصرهُ القيود الاجتماعية الخانقة التي تحرمها من الحياة بحرية. فحياتها قيد قاس أدمى روحها، فباتت الحياة شكلاً من أشكال الموت، حيث تقول:

---

(1) سورة النساء، الآية ٧٥.

(2) الأخفش الأوسط: معاني القرآن، تحقيق فائز فارس، ط٢، ١٩٨١، ص ٢/٤٤٧.

(3) طوقان، فدوى: الديوان، ص ١٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

"فلم يكن يصدم أحلامها، "إلا رؤى الموت وطيف العدم"(١). فالموت بالنسبة لها نهاية حاسمة ومريعة، لا سيما وأنها شكت في غير موقع من الديوان من خوفها من أن تغادر الحياة دون أن تترك منها أثرأيدب على الأرض بعدها، لذا فقد قابلت تلك المشاهد والهواجس النفسيَّة "بداجيات القبور" التي تنتظرها وتتربص بها، فهي ليست قبراً واحداً، بل مجموعة من القبور الداجية، وفي ذلك إشارة إلى أن الشاعرة تحيا حياة القبور؛ إذْ لا تكون القبور مثوى لميتٍ واحد إلا إذا كانت هي نفسها البيوت والحجرات والأماكن التي يتنقّل بينها أثناء حياته.

إن الإحساس بالموت المرتقب، كان مفجعاً ومأساوياً، مفضياً من جحيم إلى مجهول بالنسبة لها. وقد عززت الشاعرة ذلك كله من خلال تقديم الصفة "داجيات" على الموصوف "القبور"، والقبور كلها داجية ومظلمة، ولا معنى لتأخير الصفة، فلا صفة أخرى للقبور غير الظلمة والعتمة؛ لذا فالوصف من باب تحصيل الحاصل، لكن وجوده ومن ثم تقديمه يوحي بحجم المأساة الناجمة عن التقلب بين مشهدين، أحدهما ألبري ناعم غير متحقق، والآخر موت وقبور داجية متربصة بها متحققة بالتأكيد في أيّ وقت، ويؤكد هذا قلقها من مصير الروح حيث تقول:

ليت شعري، ما مصير الروح والجسم هباء؟!

أتراها سوف تبلى ويلاشيها العدم

أم تراها سوف تنجو من دياجير العدم

عجباً، ما قصة البعث وما لغز الخلود؟

---

(١) المصدر السابق، ص١٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

هل تعود الروح للجسم الملقّى في اللحود؟(١)

كل هذه الأسئلة الاستنكارية تعكس الطبيعة الإيمانيّة الهشّة في المرحلة الشعرية الأولى لفدوى في ديوانها الأول (وحدي مع الأيام)، ولهذا كان من المبرر قياساً إلى ذلك أن يكون الموت مرعباً وقاسياً وموجعاً في ذلك الزمن، والحياة تفلت من بين أصابعها عاماً تلو عام وهي منغلقة على نفسها فريدةٌ وحيدة، لا قلبَ يخفق بحبها، ولا أملَ يرتجى، فها هي تقول:

سأبقى هكذا، لا نورَ...، لا غد...، لا رجاء(٢).

ولكي يوازي هذا المقطع الصغير الذي تقدَّمت فيه الصّفة على الموصوف تلك المشاهد الحيويّة المطولة اليانعة بالأحلام والرؤى الجميلة المحلّقة، ويكون كافياً للإجهاز عليها وإثبات وهمها، فقد قدَّمت الصفة المجموعة على موصوفها المجموع، وحقهما أن يكونا مفردين، إنه تأكيد لحقيقة الموت مقابل وهم الحياة، وتكثيره صرفياً مقابل الكثرة النصيّة لمشاهد حياتيّة تأملية من وحي خيال مرقوبٍ، محاصر يقبع على حافة الموت.

٢-تعميق الموقف الوجداني بين الشاعرة والطبيعة:

إن تقديم الشاعرة الصفة على الموصوف في قولها:

ناي على البعد خلال السُّفوح

مسلسلٌ أحلامه

تردني أصداؤه محض روح

تسمو به نغمة / تربطه باللاتناهي السحيق

بالعالم الأجمل(٣)

---

(١) المصدر السابق، ص ١٢ – ١٣.
(٢) المصدر نفسه: ص ١٩٢.
(٣) المصدر نفسه ص ١٨٤.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

إنما يؤكد على الدور الفاعل الذي أداه هـذا التقـديم في الكـشف عـن عمـق ارتبـاط الشّاعرة بالطبيعة المتمثلة بـالأرض، هـذه الأرض الـتي سـحرتها في تلـك القريـة الوادعـة "رفيديا"، قرية الظلال الخضراء التي وصفتها الـشاعرة في بدايـة القـصيدة بالنّاعـسة الغافيـة بحضن الجبال، والفاتنة بطبيعتها الخلاّبة كل من يمر بها؛ لذا فقد عـبرت عـن فتنتـها "برفيـديا" من خلال تقديم الصفة "محضَ" على الموصوف "روح"؛ والمحـضْ: المخلّـص مـن عيوبـه، وهـو كلّ شيءٍ خَلَصَ حتى لا يشوبه شـيء يخالطـه(١). ويتـضح في هـذا المقطـع دور الطبيعـة في جبر تصدعات الروح التي عانت منها الشاعرة كثيراً بفعـل الظنـون والهـواجس الـتي كانـت كثيراً ما تنتابها بشأن مصير الروح، وتثوب إليها من تحيـتٍ ومـن عـلٍ كلّمـا عـصفت بهـا الأنواء والمحن، جاعلة منها نهباً للشكوك والرّيَبْ. غـير أن رجـع صـوت الطبيعـة (الـصدى) يحيلها محضَ روحٍ، والصدى هو شكل آخر من أشكال البعث والإعـادة مـن جديـد، ففكـرة البعث والرجوع التي تجسّدت في صدى الصوت لم تكن عبثية هـذه المـرّه، بـل هـي الـروح خالصاً مخلصاً من كل شائبة، إنها لحظة يقين حقيقيـة تبعـث علـى الطمأنينـة. ولتأكيـد هـذا المعنى تقدّمت الصفة (محضَ). ومن المعروف أن تركيب الموصـوف والـصفة إنمـا يفيـد نفـي التعدد والإلباس عـن الموصـوف وتخصيـصه إن كـان نكـرة وتوضـيحه إن كـان معرفـة، فالموصوف يحتمل أوصافاً كثيرة كانت قائمة بـالقوّة قبـل أن تقـوم مقامهـا الـصفة المختـارة للموصوف بالفعل، ومن ثم فإن الصفات الأخرى الـتي كانـت في قائمـة اختيـارات المنـشئ قبلاً تظل تحوم في فضاء النّص، أما تركيب الإضافة فيصر فيه المـضاف والمـضاف إليـه بمنزلـة الشيء الواحد "فيزل الأول من الثاني منـزلة تنوينة أو مـا يقـوم مقامـه؛ ولـذا يجـرد مـن التنـوين ونـون التثنيـة والجمـع وأل التعريـف ومثالـه: ﴿ ٱلْحَمْد لِلَّهِ رَبِّ

---

(١) أنيس، إبراهيم وآخرون، المعجم الوسيط، مادة (مَحَضَ) ص ٢/٨٥٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ٱلْعَٰلَمِينَ ﴾[1]؛ فكلمة رب هي المسند (المضاف)، والعالمين هي المسند إليه (المضاف إليه)[2].

ولما كان تقديم الصفة محضَ على الموصوف قد تحوَّل إلى تركيب إضافة فإن هذه الإضافة إضافة غير محضة "وهي إضافة الاسم إلى اسم آخر كان قبل الإضافة نعتاً للمضاف"[3]، وقد منع ابن مالك إضافة الصِّفة إلى موصوفها إلا على تأويل الحذف حيث يقول: "وأما ما ظاهرهُ إضافة الموصوف إلى صفته فمؤول على حذف المضاف إليه الموصوف بتلك الصفة، كقولهم: حبة الحمقاء، وصلاة الأولى، والأصل: حبة البقل الحمقاء، وصلاة الساعة الأولى"[4]

أما إضافة الصِّفة إلى موصوفها فلم يذكر عنه شيئاً، إلا أن عباس حسن في معرض حديثه عن إضافة الصفة للموصوف يُعيد تعليقه على ما سبق من شرح ابن عقيل يضيف قائلاً: "ومما أوهم إضافة الصّفة إلى الموصوف قولهم: جَرْد قطيفة، وسَحْقُ عمامةٍ (بمعنى قطيفة مجردة وعمامة مجردة) وتأويله: أن يقدر موصوف أيضاً، وإضافة الصفة إلى جنسها؛ اي شيء جَرْدٌ من جنس القطيفة، وشيء سَحْق من جنس العمامة" نقلاً عن الأشموني[5]. ثم يضيف عباس حسن قائلاً: "وقد أطلنا الكلام في أمرِ الإضافات السالفة لنفصّل في أمرها بحكم قاطع –وهو إباحتها– فيحسم النزاع"[6]

---

(1) سورة الفاتحة، الآية ٢.
(2) انظر ابن هشام: أوضح إلى ألفية ابن مالك، ص ١٦٧/ ٢، وقطر الندى ص ٢٥٢.
(3) حسن، عباس: مرجع سابق، ص ٣/٤٠.
(4) ابن عقيل، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك ص ٢/٤٩.
(5) حسن، عباس: المرجع نفسه، ص ٣/٥١.
(6) المرجع نفسه: ص ٣/٥٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومختصر القول من كل ما سبق أن تمسّك الشّاعرة بفكرة مصير الروح بعد الفناء الذي يهددها بوصفها كائناً حيّاً قابلاً للموت في أي لحظة جعلها تعدل عن تأخير الصفة إلى تقديمها في تركيب إضافي يؤكد صفاء الروح وتحررها من جسدها. وعودتها روحاً فحسب، لا تخالط جسداً، ولا يخالطها، وفي هذا قرّة عينٍ لها إذ ما أصبحت رفاتاً، فهي القائلة:

ليت شعري، ما مصير الروح، والجسم هباء

ذاك جسمي تأكل الأيام منه والليالي

وغداً تُلقى إلى القبر بقاياه الغوالي(١).

لقد تحررت الصفة (محضَ) من كونها قيداً أو فضلةً لتصبح مفعولاً به مضافاً إلى الصفة والمفعول به قسم مهم من أقسام الفضلة، إذْ يصبح بمنزلة العمدة أحياناً فلا يُستغنى عنه، فقد كان التركيب قبل التقديم روحاً محضاً أو محضة، وكلاهما صحيح، وتبعاً لذلك فالصِّفة قيد الموصوف، مثلما هو الجسد قيد الروح الذي ترغب الشّاعرة في تحريرها منه في غير موضعٍ من ديوانها، ومن أجل ذلك فقد حررت الصِّفة من كونها قيداً لتصحب الرّوح خالصة من كل ما يشوبها ويقيدها، ومن ثم تستحيل روحاً محضاً، ولا شيء غير الروح القادرة على الالتحام بالمطلق الأجمل.

٣-تجسيد المعنى الوجداني: إنّ الصورة الشعريّة تكون صورة حيويّة، ذات صلة بالحياة، وتشير إلى مرجعها الحيوي المتعين الوجود، كما تكون صورة ذهنية لا يمكن تعيين وجودها والإشارة إليه، ولقد بحث البلاغيون قدماء ومحدثون في هذا الموضوع، ولا حاجة

---

(١) طوقان، فدوى: الديوان، ص ١٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بي لإعادة ما قالوه(١). ولعل تجسيد المعنى المستفاد من الصُّورة الذهنيَّة، بمعنى إمكانية تصوره واستيعابه، يحتاج إلى مهارةٍ عالية في إخضاعه لسلطان الإدراك من خلال بنية لغويَّة معبرة، ومن ذلك قول الشاعرة من قصيدة لها بعنوان "الأطياف السجينة":

وأودعتها قفصاً دافئاً ... كقلبي صاغته أيدي الجمال

تعانق في جوده العاطفي ... وضوح السَّنى وغموض الظلال(٢)

ومن المفيد قبل أن نشرع في بيان معنى التقديم الحاصل في الشطر الأخير أن نحدد مرجع الضمير "الهاء" في أودعتها، وهو الأطياف، أطياف الحُلم السجينة. إن المشاهد والصور التي تتتابع من بداية القصيدة وصولاً إلى موضع التقديم مشاهد حُلميَّة أثيريَّة ناعمة، تستعصي على الظفر بها وتجسيدها. لكن الشاعرة استطاعت من خلال تقديم الصِّفة على الموصوف في تركيبين متجاورين بالعطف متباينين في الطبيعة، فأحدهما سني والآخر ظِلال، أن تظفر بغايتها، ولعلها أحسنت صنعاً حين جعلت الصفتين المتقدمتين على موصوفيهما فاعلين للفعل "تعانق"، والعناق لا يعني مجرد التجاور، بل الالتصاق والاختلاط. ومن الطبيعي أن يتجاور السَّنا والظلال في أي فناء، أما أن يختلطا ويلتصقا في ظرفٍ واحد (قفصاً دافئاً) ليصيرا بمثابة شيء واحد، فذلك هو التجسيد الحي للموقف الوجداني الذي تعيشه الشاعرة، وهو موقف فريد، لكنه مبرر فنياً، لأنه في نهاية المطاف مشهد حلمي. ومما يؤكد فرادة المشهد السَّالف وانفراده بمنطقه الخاص، منطق الحلم،

---

(١) عيد، رجاء: فلسفة البلاغة، انظر المرجع نفسه، ص ١٤٣ وما بعدها.

(٢) طوقان، فدوى: الديوان، ص ١٨٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

خروجها؛ أي الشاعرة، عما تواضعت عليه من دلالةٍ للّيل؛ إذْ دلالة الليل المتواضع عليها عندها هي الاحتلال والظلم والقسوة، بينما وظيفته الدلالية هنا احتضان الحُلم.

٤-العدول عن الإخبار إلى الوصف من أجل ضمان سرعة وصول المعنى إلى ذهن السامع، ومن ذلك قولها من قصيدة لها بعنوان "دوامة الغبار":

كيفَ الهروب، والعاصفُ الجبّار يسفي الدربَ وحشي الهبوب

شرسَ الجناح يسوط أقدامي على القفر الرهيب([1]).

والعاصفُ هو الريح، وهو مشتق من الفعل عصف عصفاً وعُصوفاً وفي المعجم "عصفتِ الريحُ عصفاً، وعُصوفاً: اشتد هبوبها، فهي عاصف، وعاصفة، وفي التنزيل العزيز: ﴿ جَآءَتْهَا رِيحٌ عَاصِفٌ ﴾ ([2]). (ج) عواصف"([3]). وبناءً على ذلك فالعاصف صفة لموصوف محذوف تقديره السريح بدليل الهبوب، بمعنى أن في هذا الشاهد حذفاً، فضلاً عن التقديم والتأخير، أما التقديم فقد وقع في قولها: وحشي الهبوب شرس الجناح.

والأصل أن تقول: هبوبه وحشي، وجناحه شرس، لكن التركيب الذي أرادته الشّاعرة وصفياً يتحول عندئذٍ إلى تركيبٍ جملي اسمي ليفيد الإخبار، وليغادر موقعه الإعرابي الوصفي إلى موقع الحاليّة. ويصبح المعنى موزعاً بين أكثر من جملة، الأمر الذي يضعف تماسك العبارة، ويؤخّر وصول المعنى إلى ذهن السامع، ذلك المعنى الذي يتكفّل بإيصاله تركيب الإضافة: وحشي الهبوب، وشرس الجناح؛ إذْ المضاف والمضاف إليه بمثابة

([1]) المصدر السابق، ص٢٠٥.

([2]) سورة يونس، الآية ٢٢.

([3]) أنيس، إبراهيم وآخرون: المعجم الوسيط، مادة "عصف"، ص ٢/٦٠٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الشيء الواحد، بل بمثابة أل التعريف ومنـــزلتها مـــن الاســـم الـــذي تتـــصدره، ومنـــزلته منها.

٥-تأكيد الصفة وإبرازها، ومن ذلك قول الشاعرة:

عام قصير/ سرنا معاً فيه على دربي الوعير

جنباً إلى جنب، وملء عيوننا

دفء الشعور(١).

وقولها أيضاً:

وبيننا، كم بيننا أشياء

ندفنها في صمت أعماقنا، نحضنها في دفئ أشواقنا

أشياء ما أحلى وما أغلى

نرخُصها... من قال يا زنبق(٢).

لقد تقدّمت في الصفة موضعين من الشاهد السابق، وهما:

-قولها: وملء عيوننا دفء الشعور

وقولها: ندفنها في صمت أعماقنا، نحضنها في دفء أشواقنا

والأصل قبل التقديم هو: وملء عيوننا الشعور الدافئ، أو والشعور الدافئ ملء عيوننا، وندفنها في أعماقنا الصامتة ونحضنها في أشواقنا الدافئة.

ومن الجدير بالذكر أن الموضعين اللذين اشتملا على صور التقديم الثلاثة السابقة قد وردا في سياق عاطفي، وتجربة وجدانية دافئة لم يبقَ منها إلا الذّكرى. فدفء الشعور كان

---

(١) طوقان، فدوى: الديوان، ص ٢٠٢/ ٢٠٣.
(٢) المصدر نفسه: ص ٣٠٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ملء العيون قبل أن يمرُّ ذلك العام القصير، وقبل أن يملأ الغبارُ الأرض بالظلام، ويغيب الحبيب حيث تقول:

"عام ومرَّ، ودجا غبارٌ حولنا، هاجت به ريح القدر

وتلمستك يدي وفي عيني ليل معتكر، وارتاع قلبي

رجعت إليّ يدي مُيبَّسة الدماء بثلج رعبي

لا صوت منك ولا أثر".

كما أن تلك الأشياء الجميلة المدفونة في الأعماق المحصونة في دفء الأشواق أصبحت ضرباً من الماضي بدليل قولها:

"أشياء ما أحلى وما أغلى/ نرخصها؟! ألرخص ما كانا". إذاً من الواضح أن دفء الشعور ودفء الأشواق المدفون في صمت الأعماق تتداعى على الشاعرة، أو تستدعيها الشاعرة لمواجهة زمن الجدب والبوار، الزمن الحاضر المجرد من الحب والوفاء والدفء. إنه زمنٌ صارت فيه القلوب باردة ومقفرةً من الحياة كالجليد، وفي هذه الأثناء تستثير الشاعرة كل مخزونها ورصيدها من دفء المشاعر، والأشواق المخزونة في حافظة ذكرياتها. إنها بأمس الحاجة لمقاومة ثلج الرّعب الذي يدب في أوصالها، ليبيِّس فيها الدماء؛ ولهذا فقد قدّمت صفات الدفء في كل من "دفء الشعور" ودفء أشواقنا"، كما قدَّمت الصمت على الأعماق لتبين لنا كم هي غالية وثمينة تلك الأشواق والمشاعر، ومن أجل هذا فهي دفينةٌ في الأعماق، في مستودع الأسرار، في القلب، ولا يُدفن إلاّ كل نفيس وغالٍ، وفوق ذلك جعلت تلك الأعماق صامتةً لا تبوح بمكنونها إمعاناً في الحِرص عليها.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومن ثم فإن تقديم الصفة قد لعبَ دوراً مهماً في إبرازها وتأكيد معناها، فقد تحوّلت من كونها صفةً تابعة للمظروف، إذا جاز التعبير، في الموضع الأول إلى مظروفٍ يملأ العيون، وكذا الحال في الموضع الثاني حيث صارت الصفة "دفء"، وهي صفة معنويّة غير مادية، نتيجة لاقترانها بالأشواق ظرفاً حاضناً لكل الذكريات الجميلة، على اعتبار أن الظرف يشمل الظرف الحقيقي كما يشمل "الجار والمجرور" عند نفرٍ من علماء النحو. وفي هذا إبراز للصفة وتأكيدها، ومن ثم نقلها من واقعٍ غير متجسّد عيانياً ومادياً إلى خلافه.

ومن ذلك قولها:

وكيف نعود وهذا الجدار، يسدّق علينا طريق الرجوع،

جدارٌ أصمّ بغير عيون، تدور به عاصفات الظنون(١).

إن السياق العام الذي احتضن تقديم الصفة "عاصفات" على الموصوف "الظنون" سياقُ تجربةٍ طيبة الشّذى رائعة الجمال، تلك التجربة العاطفية التي لم يقدّر لها النجاح فأعقبتها غصّة في القلب تمثلت في جدارٍ أصم يمنع من العودة لمثلها ثانيةً. وهذا الجدار حجارته الهواجس والظنون، والخوف من الفشل الذي ينتابها. ولتأكيد هذا المعنى تقدمت الصفة عاصفات على الموصوف "الظنون" لتوكيد معنى الصفة، فلو قالت الظنون العاصفة لما أدت الصفة المعنى نفسه الذي أدته حين تقدمت، ومثل ذلك قولها: "لتلمس قسوة أحجاره"(٢).

---

(١) طوقان، فدوى: الديوان، ص ٢٩٤.

(٢) المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٦-تأكيد الهزء المرير والسخرية اللاذعة، ومن ذلك قولها في قصيدة لها بعنوان "أسطورة الوفاء":

"وتسأل: أين الوفاء؟، أما من وفاء...، وماذا عن الأوفياء؟

وأين هواك القديم/ وأين النساء...؟

مئات النساء اللواتي حبيت

تظن غرامك أبقى من الشمس/ أرسخ من راسيات الجبال".

إن السياق العام للقصيدة حوارٌ بين رجل وامرأة، يبدو فيه الرجل (الحبيب) كثير الشكوى من ندرة الوفاء، لعلمه بأن هذا يصادف رضى في نفس المرأة (الحبيبة) التي تشكو الشكوى ذاتها، ولما تبين لها (للمرأة) أن الرجل يتيه فخراً لإيقاعه بمئات النساء، أدركت عندها أنها ليست سوى واحدةٍ من النساء اللواتي غدر بهن.

وفي هذه المناسبة لا بد من الإشارة إلى ما ذكره رجاء النقاش في تعليقه على رسائل فدوى طوقان إلى أنور المعداوي، وما دار بينهما من نقاش حول علاقة الشاعرة بالشاعر المصري أبو النجا، إذْ تكاد هذه القصيدة التي استللت منها شاهد التقديم أن تكون شاهداً حيّاً على ما حدث بالفعل بين (أبو النجا) وشاعرتنا، فثمة علاقة ربطت بين الشاعرين، وكان ملؤها الود والوفاء، إلى أن نشر الأول قصيدة له، يصرح فيها بأنه قد أدمنَ الحب، واعتاد التنقل من زهرة إلى أخرى، وعندئذٍ ثارت ثائرة الشاعرة انتقاماً لكرامتها، وحصل بينهما ما حصل([1]).

وما يهمنا من ذلك كله هو تقديم الصفة على الموصوف في قولها:

([1]) انظر النقاش، رجاء: صفحات مجهولة في تاريخ الأدب العربي، ص٧٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

"أرسخُ من راسيات الجبال"، والأصل هو :أرسخ من الجبال الراسية، ولما كان السياق العام هو الهزء المرير بحديثه عن الوفاء والصدق الراسخ كالجبال، فقد قدّمت الصفة "راسيات" على الموصوف الجبال، إمعاناً في الهزء والسخرية من كل ما كان قد باح به، واستنكاراً واستهجاناً لكل كلمة زورٍ وكذبٍ خرجت من فيه.

٧-الإيحاء بالحالة الانفعالية، ومن ذلك قولها:

'حزينة أنا، حزينة تفجّري يا نبعة الدموع

يا فرج المكروب يا سخية العطاء

تفجّري من كهفك السحيق، كهف الحزن والظلام والأسى الوجيع

يا نبعةً بملح مائها قد جُبلت أرضُ الشجا والموت والشقاء.(١)

تبدو الشاعرة في هذا المقطع في سَوْرة انفعالها وحزنها، وهذا الحزن يصدر عن عاطفة صادقة، فهي ترثي أخاها "نمر"، وكانت قد فقدت قبله أخاها إبراهيم ملهمها ومعلّمها. وفي سبيل الإيحاء بهذا الحزن الشّديد، فقد كررت في المقطع ذاته كلمة حزينة، وقدمتها على مبتدئها في قولها: "حزينةٌ أنا حزينة"، ثم خاطبت الله عز وجل خطاباً يخلو من الوقار مع الخالق حين قالت:

"وأنت يا من قيل إنه هناك حانٍ لطيفٍ بالعباد، حانٍ لطيفٍ بالعباد

أين أنت لا أراك دعني أراك كي أقول إنه هناك'(٢).

ثم انتقلت بعد ذلك مباشرةً إلى مخاطبة عينيها داعيةً إياها أن تتفجّر بالدمع الغزير، مكنيةً عنه "بملح مائها"، وهي ها هنا تلجأ إلى تقديم الصّفة على موصوفها حيث تقول

---

(١) طوقان، فدوى: الديوان، ص ٣٢١..
(٢) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

"بملح مائها"؛ أي بمائها المالح، وقبل ذلك فإن هذا التركيب هو شبه جملة من متعلقات الفعل المبني للمجهول "جُبلت"، وقد تقدّم عليه والأصل فيه أن يتأخر على النحو الآتي: يا نبعةً قد جُبلت أرضُ الشجا بملحٍ مائها. وملح اسم جامد، فهل يقع الجامدُ صفة؟ نعم يقع جامداً بصور متعددة([1]). ومن هذه الصور "الجامد الذي يدل دلالة الصِّفة المشبهة مع قبول التأول بالمشتق، ومن أمثلة ذلك:

فلانٌ رجل فراشه الحُلم، فرعون العذاب، غِربال الإهاب"([2]). كما ورد في المعجم الوصف بكلمة مِلْح" و.. فلان: ورد الماءَ المِلْحَ([3]).

وبناءً عليه فإن ملح مائها فضلاً عن كونه شبه جملة تقدّم على الفعل الذي تعلق به، فقد تضمن كذلك صفة وموصوفاً، وقدّمت الصِّفة وهي "ملح" على الموصوف وهو "مائها"، ونبعة العيون هي العين، ولا شك في ذلك، لا سيما في سياق الرّثاء، سياق الحزن والألم. ولعل تشبيهها العين بالنّبعة مجردةً من الدموع في قولها:

"يا نبعة بملح مائها قد جُبلت أرض الشّجا والموت والشقاء"، يوحي بأنها انعطفت من الحديث عن العين إلى الحديث عن نبعةٍ حقيقية، إذْ يسيغ ذلك لو أنها قالت: يا نبعة قد جُبلت أرضُ الشّجا والموت والشقاء بمائها المالح، لكنّ حِرص الشاعرة على دفع هذا المعنى الجأها إلى التقديم، ليظل الملح يشير إلى دمع العين المالح.

ولعل سَوْرة الألم والحزن قد دفعتها إلى تقديم الصِّفة للتعبير عن كثرة الحزن، وعمق الأسى؛ إذْ الأرض لا تُجبل بالدمع، فضلاً عن الملح، وإنما تُجبل بالماء، إذا كان غزيراً،

([1]) انظر حسن، عباس: النحو الوافي ص ٤٥٨ – ٣/٤٦٢.
([2]) المرجع السابق: ص ٢/٤٦٣.
([3]) أنيس، إبراهيم وآخرون: المعجم الوسيط، مادة "ملح" ص ٢/٨٨٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فإذا ما جُبِلت بالملح، فلنا أن نتخيل، إلى ما شاء الله، كم هي غزيرة تلك الدموع التي يكفي ملحها لأن يجبل الأرض، ثم لنا أن نتخيل كم هي الخسارة فادحة وعظيمة.

٣: تقديم المفعول به وأغراضه

١-مراعاة القافية والروي (الفاصلة الموسيقية) وأغراض أخرى.

أ-المحافظة على القافية والروي، وبيان تمكن الفعل من المفعول به، ومن ذلك قولها:

وفي غمرات الذهول العميق تطالعني القامة الفارعة
فأشخص، ثم أغضّ حياءً وأكسر من لهفتي الجائعة
وأبدي جمود الخلي كأنْ لم ترجّ دمي الطّلعةُ الرائعة(١)

شاهد تقديم المفعول به في البيت الثالث؛ ففيه تقدم دمي وهو مفعول به؛ ولو جرى الترتيب على الأصل لاختل الوزن، ولو تقدم الفاعل وصفته على المفعول به لاختلّت القافية والروي. لكنّ أمر التقديم لا يتوقف عند غرض إصلاح الوزن وتوحيد القافية، بل يتجاوزه إلى الإيحاء بالحالة الوجدانية المضطربة تحت ما يبدو من جمود ورباطة جأش؛ فوصل الفعل "ترج" بالمفعول به "دمي" كشف عن حجم التوتر النفسي الشديد الذي تعيشه المتكلمة حين تبهرها طلعة حبيبها الرائعة، فتحرك شجونها بقوة وعنف، فَترجها كما يرج هزيم الرعد سكون السماء.

---

(١) طوقان، فدوى: الديوان، ص ٥٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وما كان للفعل "ترج" أن يمارس تأثيره على المفعول به بهذه القوة لو لم يتصل به مباشرةً دون فاصل، ولو فصل الفاعل بينهما لأضعف تأثير الفعل على المفعول، بينما المقصود بيان أقصى مدى من تأثير الفعل على مفعوله، أما الفاعل فمعروف من خلال ذلك الأثر الذي أحدثه، فهو دليل عليه، فضلاً عن أن ثمة ما يشير إلى الفاعل مما تقدم في البيت الأول، حيث تقول: "تطالعني القامة الفارعة"، ومن ثم فليس من قيمة دلالية يضيفها الترتيب الأصلي المتمثل بتقديم الفاعل على المفعول.

أما تقديم المفعول به فبالإضافة إلى ما تقدم من إذكاء أثر الفعل فيه، بسبب ذلك الالتحام بينهما فإنّ ثمة رصيداً دلالياً مخزوناً في صيغة الفعل والمفعول "ترج دمي" فهي صيغة حيويّة معروفة في اللغة المتوسطة بين الفصحى والعامية المتداولة بين الناس، فالتعبير مشحون بها سواء وظف في تركيب لغوي أم لم يوظف، فهو من الصيغ الجاهزة التي تؤدي معناها وتستفز دلالتها لدى المتلقي كما هي، فتعديل الصيغة التركيبية يقلل من الرصيد الدلالي للتركيب.

ب-المحافظة على القافية والروي، ومراعاة السبق في الوجود والرتبة المعنوية(*) المتقدمة بحكم التكوين في المفعول به، ومن ذلك قولها:

أتخمد مثلك نار شعوري غداً وتؤول لهذا المصير؟

أيغشى أواري رماد السنين أيهمد قلبي كما تهمدين؟(١)

(*) تمييزاً لها عن الرتبة النحويّة.

(١) طوقان، فدوى: الديوان، ص ٧٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فبالإضافة إلى دور التقديم في المحافظة على وحدة القافية، فقد ساهم التقديم كذلك في ترتيب الفاعل والمفعول، ليس من جهة الرتبة النحويّة، بل من جهة الترتيب التكويني والوجودي؛ فالنار تسبق الرماد في الواقع، وهو ناجم عنها، ولما كان الأوار يرمز إلى عنفوان الشباب وحيويته، فإن الرماد الذي يشير إلى النهاية والفناء لا يشكّل هاجساً قريباً، فالمتكلمة ما زالت في طور التساؤل حول مصير أوراها، أيمكن أن يؤول إلى ما آل إليه أوار النار.

وأوار الشاعرة شيء محبب وأثير إليها، فهي لا تريده أن يهدأ، فهو شعلة الحياة التي تقدح زناد قلبها، فينتشي ويضطرب ويغور بالعاطفات الحِرار، فرغم ما تُسببه القلوب من ألم عندما تخفق بحب الآخرين مشعلةً فتيل المعاناة، إلاّ أن هذا الألم يظل علامةً على الحياة، وهي تريد لتلك الشعلة أن تظل دائماً في اتّقاد؛ لذا فقد أخرت الفاعل وهو "رماد السنين" وقدّمت الأوار تأكيداً على هذا المعنى الذي يطمح إلى تأخير النهاية المتمثلة بالرّماد؛ فالرماد لا يكون إلا عندما تخبو شعلة أوار قلبها المتوهج بالحب، وعندئذٍ يكون ذلك علامةً على الموت الذي يتربّص بها، وتفر منه باستبعاد أسبابه وتأجيلها دائماً.

ج-المحافظة على القافية، وتأكيد حضور الصورة وإبعادها عن شبح المجاز، ومن ذلك قولها:

هل نلتقي؟ أواه؛ هذي أنا سوسنة فتّح أكمامها

دفء الهوى والأمل المشرقُ(١).

---

(١) طوقان، فدوى: الديوان، ص ٩٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تأخر الفاعل والمعطوف عليه "المشرق" من أجل المحافظة على وحدة حرف الروي "القاف" في قولها: "يعبق" في السطر الشعري اللاحق، لكن هذا ليس هو العامل الحاسم في التقديم؛ إذْ كان يمكن تقديم الفاعل ليلي فعله مباشرة، ويتصل بمفعوله الذي لا يعد أجنبياً في حال فصله بين المعطوف والمعطوف عليه، فهو معمول للعامل "فتح" الذي عمل في المعطوف. هذا فضلاً عن أن تقديم المعطوف عليه على المعطوف وارد في بعض لغات العرب، ومن أمثلته الشاهد المشهور: ألا يا نخلة من ذات عرقٍ... عليك ورحمه الله السلام.

لكن هنالك غرضاً آخر، روعي عند التقديم. وهذا الغرض هو الاندماج في اللحظة الماضية والتلذذ بذكراها، كما لو كانت تحدث الآن، فسياق القصيدة يشير إلى أن الشاعرة وحيدة في لحظتها الراهنة، وقد دل على ذلك تكرار لفظ "وحدي" أربع مرات، لتأكيد معنى التوحّد، وفي مقابل هذه الوحدة يبدو وجه الحبيب وعيناه المشعتان تسكبان في روحها الفرح والنشوة، فتمسك بتلابيب ذلك الطيف الهارب الذي ما زالت تأمل عودة صاحبه وتنتظرها. ومع بُعد اللحظة النّشوى عن متناولها، تلك التي جسّدها تأخير الفاعل وإبعاده عن التأثير المباشر في الزمن الحاضر وقد أصبح ذكرى خلت، إلا أن الشاعرة تحاول من جانبٍ آخر تقليل سطوة البعد من خلال وصل المفعول به بالفعل؛ للإيحاء بإبعاد شبح المجاز عن الصورة؛ فالصورة من الفعل والمفعول به لا تنكشف مجازيتها إلاّ بعد ذكر الفاعل المؤخّر؛ إذْ تَفَتُّح أكمام السوسنة معنى حقيقي، لكن الذي يفتح أكمامها دفء هواء الربيع، وشمسه المشرقة، وليس "دفء الهوى والأمل المشرق"، فالفاعل والمعطوف عليه هما اللذان أخرجا الصورة عن واقعيتها وألبساها ثوب المجاز؛ لذا

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

جرى تأخيرهما حتى يكون السامع قد استوعب الجزء الأكبر من الصورة، ذلك الجزء الذي تتذرع الشاعرة به لإضفاء ملمح واقعي على صورتها، يعكس رغبة في نقل الصورة من ذكرى ماضية قد لا تعود إلى تجربة حيّة تعيد إليها الفرح والحب من جديد.

د-المحافظة على القافية، وإشباع الفاعل وصفاً، ومن ذلك قولها:

وفي ليل سهدي، يحرك وجدي،

اخ كان نبع حنانٍ وحبٍ، وكان الضياء لعيني وقلبي(١).

في هذا الشاهد تأخر الفاعل وهو أخ... وجملة الصفة التابعة له، والجملة المعطوفة على جملة الصفة، وما كان هذا ليتم دون لبس وقطع لتسلسل العبارات لو تقدم الفاعل وتأخر المفعول به، وفي ذلك حرص من الشاعرة على تسلسل العبارة.

٢-تعظيم المفعول به، وتهميش الفاعل، استهجاناً لفعله، ومن ذلك قولها:

وكانت عيون العدو اللئيم على خطوتين..

ومزّق جوف السكون صدى طلقتين(٢).

لقد اقتضى توحيد القافية بين خطوتين وطلقتين تأخير الفاعل صدى والمضاف إليه طلقتين، وهذه هي العلّة البسيطة المباشرة لتقديم الفاعل، لكنها ليست العلّة الحقيقية للتقديم. والعلّة الحقيقية هي تعظيم المفعول به، وتهميش الفاعل. فالمفعول به بحسب سياق القصيدة ذلك اللاجئ المشرد عن وطنه الذي ظل سؤال العودة يحرك أشجانه ويداعب خياله: كأن من الأرض، من أرضه تصاعد يدعوه صوت شرود(٣) فمشى على هدي

---

(١) المصدر السابق، ص ٤٠.
(٢) المصدر نفسه: ص ١٢٥.
(٣) المصدر نفسه: ص ١٢٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ذلك الصوت وهو يحلم أن يشمّ شذى ثرى أرضه، لكن العدو كان له بالمرصاد. أما الفاعل فهو ذلك العدو الغاصب المتربّص بالعائدين الحالمين بدفئ الحياة فوق أرض بلادهم، ليقتلهم بدمٍ بارد.

ومن هنا فإنّ تقديم المفعول به "جوف السكون" الموصوف بالمهيب يشير إلى عظمته وعلو شأنه، فهو الميت الحي الذي سقط مدافعاً عن أرضه، وهي الأرض التي طالما غنّت لها الشاعرة، وحرّضت على الشهادة في سبيلها، وفي مقابل ذلك يتأخر الفاعل وهو "صدى طلقتين"؛ لتهميش فعل القتل العبثي المجاني الذي يعكس الطبيعة العدوانية للقاتل وهو المحتل.

ولو تأملنا في الصورة الشعريّة: "ومزّق جوف السكون المهيب صدى طلقين" لوجدناها ظلالاً للصورة الحقيقية وهي: "ومزقت جسد المشرد طلقتان" فالماشي نحو حتفه هو المشرد، بدليل قولها:

وظلّ المشرّد عن أرضه يتمتم: لا بدّ من عودتي(١).

فجسد المشرد صار سكوناً مهيباً، والطلقتان ومن ورائهما المطْلِق ليس إلا صدى يذهب مع الريح. والملاحظ لدلالة المفعول به قبل التقديم "المشرد" وبعد التقديم (جوف السكون المهيب) يدرك المنزلة العظيمة التي حلّ بها المشرد بعد أن بذل نفسه في سبيل وطنه، وهي مكانة مكتسبة من قيمة الشهادة، وقيمة المقاوِم المدافع عن أرضه، وباختصار فإن تأخير الفاعل يناظر انحطاطه ووضاعته، وتقديم المفعول يدل على عظمته وعلو شأنه،

(١) المصدر السابق: ص ١٢١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فهو ذلك المقاوم المناضل الذي صار جزءاً من السكون المهيب، ولم يُذْكر صراحة تعظيماً لشأنه.

٣-الكشف عن مراحل تشكيل الصورة ومن ذلك قولها:

وبغتة، في لفتةٍ عابرة

لقيته يملأ دربي سناه

لقيته، لم أدرِ من ساقه

إليَّ، من وجَّه نحوي خطاه(١).

في هذه المقطوعة ثمة صورة في السَّطر الثاني، وهي صورة الحبيب الذي ظهر فجأة في الدَّرب فملأه سنى ونورا، وقد تكوَّن التركيب نحوياً من جملة فعليَّة فاعلها ومفعولها ضميران متصلان، متبوعة بجملة فعلية محلها من الإعراب حال من المفعول به الضمير المتصل الهاء في لقيته، وقد حصل التقديم والتأخير في جملة الحال؛ إذ تقدم مفعولها "دربي" على فاعلها "سناه". وفي هذا التقديم كشف عن أصل الصورة، ذلك الأصل الذي كان الدرب فيه مظلماً، ثم تحول بعد ذلك فجأةً إلى دربٍ من السنى والضياء، وهذا التحول تم بغته في زمنٍ مقداره لفتة عابرة.

٤-التأكيد على واقعية الصورة ونفي المبالغة والمجازية عنها، ومن ذلك قولها:

أما من نهاية لدربي الطويل

إلامَ أسير، لأية غاية أجر السنين، وما من وصول

لقد أكلت قدمي الصُّخور

---

(١) المصدر السابق، ص ١٧٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وهوج الرياح تظل تدور معي وتدور([1])

موضع الشاهد فيما تقدم قولها في السطر الثالث: "لقد أكلت قدميَّ الصخور" والسياق العام لهذا الشاهد شكوى الشاعرة من التعب والضنك الذي حلّ بها، وهي لا ترى نهايةً لهذا الدرب الطويل الذي جرت فيه سنين طويلة مسن عمرها حتى أكلت قدميها الصخور. ومما لا شك فيه أن الصورة مجازية، صورة الصخور وهي تأكل قدميها، فالصخور تدمي القدمين وتجرحهما، لكنها لا تأكلهما إلاّ على سبيل المجاز، فالشاعرة تريد أن تقنعنا بأنّ هذا قد حصل بالفعل، لذا فقد الصقت الفعل "أكلت" بالمفعول "قدمي" وليس في هذا شيء من المجاز وقد يُحمل على الحقيقة؛ إذْ يمكن للقدمين أن تؤكلا. وفي سبيل تأكيد هذا المعنى فقد أخّرت الفاعل وهو العنصر الإسنادي الذي يلغي مجازية الصورة أو يؤكدها، لكن تأخيره يسمح للمتلقي باستيعاب الجزء الأول من التركيب، ذلك الجزء المقدّم، فإذا ما وصل المتلقي إلى الفاعل المؤخر خفّ أثره في إعادة تقييم الصورة وتصنيفها، ومن ثم كان باهتاً غير ذي أثرٍ بالغ.

٥-الأهمية، ومن ذلك قولها:

هنالك، في سفح مهد البطولات والمجد، والوثبات الكُبر!
هنالك، تحت الضباب المسف والأرض غرقى بدفق المطر
هنالك ضمّ (رقية) كهف رغيب عميق كجرح القدر([2])

([1]) المصدر السابق: ص ٢٠٠-٢٠١.
([2]) المصدر نفسه، ص ١١٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

جاء شاهد تقديم المفعول به (رقية) في البيت الشعري الأخير، وقد قدّم للأهمية؛ ورقية هي عنوان القصيدة: "رقية من صور النكبة" وتمثل رقية من خلال سياق القصيدة الأم الفلسطينية التي أنجبت المقاومين، وشحنتهم بالصّبر على البلاء، وحرّضتهم على بذل الروح في سبيل الوطن، فقد أرضعت وليدها مع لبانها مشاعر وحشيّة هادرة، ولظى حقد لا ينتهي، ونار ضغائن لا تفتر، وسم خلجات لا ينضب، ليظل جبل النار حاضراً دائماً يطوف بين أجفانه، ليغدو نسراً ينضم فيما بعد إلى إخوته الثائرين في وجه الطغيان، وفي ذلك تقول:

تململ في حضنها فرخها ... فضمته محمومة ثائرة

ومالت عليه وفي صدرها ... مشاعر وحشية هادرة

لترضعه من لظى حقدها ... ونار ضغائنها الفائرة

وتسكب من سم خَلْجاتها ... بأعماقه دفقة زاخرة

هنا جبل النار كان يطوّف ... حليم بأجفاه الساهرة

تغاديه فيه طيوف نسور ... تغل بأفق العُلى طائرة.

فرقية هي الأم الفلسطينية التي اضطرها الظلم والطغيان إلى اللجوء إلى المغاور والكهوف مع زوجها المناضل، وهناك تتحمل شظف العيش، وبعد موت زوجها تعكف على تربية ولدها على خطى والده، فترضعة حب الثأر والدفاع عن الوطن. ولما كانت كذلك فقد صارت مركز الدلالة في القصيدة وبؤرتها؛ فالقصيدة كلها تدور في فلك رقية، وتواكب مسيرتها النضالية زوجةً، ثم أمّاً نذرت نفسها وشبابها لتربية فرخها الصغير حتى

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

غدا نسْراً يتقي الأعداء صولته. ولما كانت رقيـة مركـز الثقـل الـدلالي في القـصيدة فقـد تم تقديمها للأهمية.

ومن التقديم للأهمية قولها:

في ذلك المساء استيقظت حديقتي وخلّعت سياجها

أصابعُ الرياح...

وغابت الوجوه والأشياء ذلك المساء(١).

تكمن أهمية المفعول به المقدّم في هذا الـشاهد وهـو "سـياجها" علـى الفاعـل "أصـابع الرياح" من خلال دلالة السياج المقابلة لدلالة الرياح، فالسياج مـا أعِـدّ مـن أشـجار صـلبة وقوية كالسرو وغيره لحماية الأشجار والمزروعات الـصغيرة في الحديقـة مـن بطـش الريـاح التي تتسلط عليها لا سيما في موسم الإزهار فتسقط أزهارهـا. ومـن هنـا فالريـاح تتكـرس بوصفها قوّة سلبية تناظر الاحتلال الذي يعبث بالوطن كمـا تعبـث الـريح بـسياج الحديقـة فتأتي على الزهر والثمر فتبيدهما. ولما كان أوّل ما يُباشـر مـن كـل مغـزو سـوره وسـياجه الذي يحيط به ويحميه، فقد قدّمت الشاعرة السياج لتدلل على أن الـريح قـد عبثـت فعـلاً في الحديقة، وليس أدلّ على العبث في الحديقة وتخريبها من تخليـع سـياجها الـذي أعـدّ ليحـول دون ذلك. ويدلل على قصدية العبث والتخريـب والمبالغـة فيـه الفعـل المـضعّف "خلّعـت" المتصل بمفعوله "سياجها" مباشرة دون فاصل. الأمر الذي مكّـن الفعـل مـن ممارسـة فعاليتـه الدلاليّة على المفعول به بشكل كبير. ولما كـان الـسياج مهمـاً في الدلالـة علـى "التخليـع"

---

(١) المصدر السابق، ص ٣٥٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

واستباحة الحمى الكائن خلفه بعد تخليعه، فقد قدّمت السياج لأهميته في تأكيد حصول فعل الاجتياح والعبث والتخريب.

ومنه قولها:

كم أشعلت روحكِ حُمّى الصبا، وأنت سكرى بالشذى والرّضاب(١).

وقع شاهد التقديم في الجملة الأولى، والسياق العام للشاهد هو سياق الموت في أوج الحياة وعنفوانها، والضمير الكاف في (روحك) يعود على الفراشة التي تجدّلت في الثرى، بينما هي تحلق في الأعالي وتفيض على الربى المُزهرة بالنور والجمال والحيويّة، ثم إن تلك النهاية السريعة المحزنة للفراشة التي كانت قبل قليل من سقوطها مصدراً للفرح والحبور والسعادة تعد مصدراً للعزاء، فالشاعرة تحشد في هذه القصيدة كل ما من شأنه أن يقدّم لها العزاء في الدنيا، ويزهدها في أفراحها الخادعة، ومسرّاتها الزائلة التي تختبئ خلفها أحزانها الأبدية.

لقد قدّمت الشاعرة المفعول به "روحك" على الفاعل لأهمية المفعول به في سياق المناظرة بين ما كان من حالها قبيل الموت من سعادة وهناء ونشوة، وبين ما آلت إليه الآن. إن الفاصل بينهما يكمن في اشتعال الروح بالحياة وانطفائها. ومعروف أن الروح هي الفاصل بين هاتين اللحظتين: الموت والحياة؛ لهذا قدمتها الشاعرة، أما الفاعل فليس مهماً لأنه فاعل متجدد، فهوه تارة يكون حمّى الصبا، وتارة يكون النسمة الهائمة وأخرى شمس الأصيل.

٦-التأكيد على أصل الصورة، ومن ذلك قولها:

---

(١) المصدر السابق، ص ١٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وكـــان هنالـــك بـــرعمُ زهـــرٍ يفـــتح مـــرّت عليـــه فراشـــه

ومـــدّت عليـــه جنـــاحين تعـــرو ســـكونهما رجفـــة وارتعاشـــه

مـــشاهد حـــين اســـتراحت عليهـــا عيـــون الحبيـــبين عـــبر الـــضياء

بـــدت لهمـــا صـــورةٌ لتفـــتح نفـــسيهما للـــهوى والهنـــاء(١).

شاهد التقديم في البيت الثاني؛ فالمفعول المقدّم هو "سـكونهما" والفاعـل المـؤخر "رجفـة". وقد أرادت الشاعرة من خلال هذا التقديم أن تبين لنـا أن الـصورة سـاكنة في الأصـل، وأن تلك الرجفة المنعشة والارتعاشة اللذيذة ليستا بأكثر من حدثٍ عـابر لـن يلبـث كـثيراً حـتى يزول، وتزول معهما تلك السعادة الخاطفة التي أراحت عيني الحبيـبين للحظـة مـن الـزمن، ثم تعود بعد ذلك الصورة إلى أصلها الساكن، وصـمتها المطبـق، وقـسوتها المعهـودة، كقـسوة الظروف المحيطة بهما. والفعل "يعرو" ذو معنى طارئ يـأتي صـدفة، وعلـى حـين غِـرّة، ثم لا يلبث أن يزول، ومن ذلك قول أبي ذؤيب الهذلي:

وإني لتعـــــروني لـــــذكراك هِـــــزّة كمـــا انـــتفض العـــصور بلّلـــة القطـــر

ومن ثم، فقد أدى تقديم المفعول به متـصلاً بالفعـل "تعـرو" إلى تأكيـد عَرَضـية الرجفـة والارتعاشة؛ فهـي طارئـة والأصـل أن الـسكون والـصمت اللـذين يـشيران إلى ضـآلة المساحات المضيئة المشرقة وقلتها هما الأصل الذي يوقد نار المعاناة في قلب الشاعرة.

٧-بيان سطوة المفعول على الفاعل كقولها:

ووراء الجدران تصخب دنيا الانطلاقات والحياة الجميلة

---

(١) المصدر السابق، ص ٢١٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الحياة التي بملء اندفاعات خطاها تسير نشوى غنيّة

لا تبالي بنا، تسير ولا تثني خطاها مأساتنا الفرديّة([1]).

تقدّم المفعول به "خطاها" المضاف والمضاف إليه الضمير العائد إلى "الحياة" على الفاعل "مأساتنا الفرديّة"، وقد جاء ذلك منسجماً مع البنية الدلالية للنص وسياقه العام الذي يشير إلى الخُذلان. فمأساة الشاعرة لا تلقى الاهتمام الكافي ممن يؤمل منهم أن يمدّوا لها يد العون وطوق النجاة، فدنياهم غير دنياها، إنها دنيا تلمؤها النشوة، تسير بهم مسرعةٍ لا تثني خطاها، فمأساتها ليست إلا مأساةً فرديّة، وهيهات للدنيا أن تصيخ السَّمع لفردٍ لا يملك شيئاً من أسباب القوّة. وقد تقدم المفعول به ليشير إلى غلبة منطق الخذلان من أولئك الذين تشغلهم عن قضية الشاعرة التي هي قضية شعبها كله ملذاتهم ونزواتهم الخاصة. ويؤكد هذا المعنى تأخير الفاعل واستحالته إلى مأساة فرديَّة رغم أن المأساة مضافة إلى ضمير الجماعة "نا" وفي ذلك قلب للمنطق رأساً على عقب؛ إذْ الأصل أن المأساة ليست فردية، بل هي قضية العرب المركزية بامتياز، والشاعرة تريد أن تعرِّض بهذا الواقع المقلوب:

٤-الاختصاص ومنه قولها: ارفعيها أنت يا مصر ارفعيها،

للملايين الذين كم حنى أعناقهم ذلُّ السنين([2]). ففي هذا الشاهد تقدم المفعول "أعناقهم" على الفاعل "ذل السنين" لاختصاص انحناء الأعناق بالذلّ وقد تأخر الفاعل، لأن دلالة انحناء الأعناق علامة على الذّل، فالمعنى من باب تحصيل الحاصل؛ فبمجرد

([1]) المصدر السابق، ص ٢٢٦.

([2]) المصدر نفسه: ص ١٦٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

اتصال الفعل "انحنى" بالمفعول "الأعناق" انكشف المعنى ولم يضره تأخيره. ودلالة انحناء الأعناق على الذل ثابتة على الدوام؛ إذ لا تنحني أعناق الأحرار إلا لله. ومنه قولها:

وأقبل يوم رأيتك فيه، يظلل وجهك لون الألم([1]). ففي الشاهد السابق تقدم المفعول به"وجهك" لاختصاصه بالدلالة على الألم دون غيره من باقي أعضاء الجسد، فهو مرآه الفرح والحزن، وعلى صفحته تنعكس المشاعر كلها؛ لذا لم يكن ثمة ما يغني الدلالة في تقديم الفاعل "لون الألم".

٨-تأكيد المعنى المجازي للتعبير، ومثاله قولها:

يا قسوة الموت، مال الردى بما خططوه، ومال القدر

وتسفي الشجر رياح الشتاء ويهمي مطر، ويهمي مطر، ويهمي مطر([2]).

في السطر الشعري الأخير تقدّم المفعول به "الشجر" على الفاعل "رياح الشتاء"، وسأتناول دلالة تقديم الشجر من خلال تتبع دلالاته النامية على امتداد الديوان؛ فالشجر من الأسماء ذات الدلالة المتحركة عبر النصوص؛ فهي تارة تشير إلى ثبات المقاومين وصلابتهم، وتارة تشير إلى انبعاث الشاعرة بعد موتها، وقد برز ذلك في قصيدتها "وهم الزيتون"، وهي ذلك الطَود الشامخ الذي يتأبى على الاقتلاع، وتتمسك جذوره بالأرض بعد قطعه.. إلخ، وهو على الدوام مركز ثقل دلالي إيجابي. أما الرياح فدلالتها في الأغلب ذات طبيعة عدوانية فهي تخلع سياج الحديقة وتعبث بالشجر([3]) وفي الشاهد المتقدم تضاءلت الشجرة، وبدت هشة ضعيفة إلى الحد الذي صارت فيه كالتراب تسفوه الرياح؛

([1]) المصدر السابق: ص ١٢٥.
([2]) المصدر نفسه: ص ٣٢٤.
([3]) المصدر نفسه: ص ٣٥٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فهي ما زالت تشير إلى المقاومين والمقاومة، لكنها جاءت في سياق الموت فعبرت الشاعرة عن هشاشتها، والأمر هنا يشبه صورة الثور الوحشي في المقدمة الطللية في أشعار الجاهليين؛ فهو ينجو في قصائد المدح، وتقتله الكلاب في قصائد الرِّثاء وموت الممدوح. ووجه الشبه أن الشجرة الصلبة صارت تراباً يتطاير مع الريح.

ومن الواضح أنَّ الصورة تبدو غاية في المجاز ولا صلة لها بالواقع، ولما كانت الشاعرة تحاكي سياقاً من سياقات العمل النضالي، وفصلاً من فصوله الذي ربما تعثر فيه، فإنما تحاكي حدثاً مؤلماً يدمي قلبها، وهي بأمس الحاجة للتعبير عنه دون أن تتجرع مرارة إعادته كما حدث، لذا فقد أعادت إنتاجه فنياً مع حرصها الشديد على طمس معالمه الحقيقية واستبعادها، وإبرازه في صورة مجازية أقل ألماً، ولما كان الفاعل "رياح الشتاء" هو العنصر اللغوي القادر على الاتصال بالفعل تسفي على سبيل الحقيقة فقد أُخِّر حتى يُستوعب الجزء الأكبر من الصورة قبل الوصول إليه. وفي الوقت نفسه فقد كانت نتيجة هبوب الرياح أن همى مطر مُنكَّر، وهذا المنكَّر بحاجة إلى وصف يتناسب مع أثره الموجع وهو يعبث بالشجر، لكن الشاعرة تركته دون وصف، لأن الوصف يحدّ من بشاعته، وهي تريدها مطلقة. ومما يجعل المعنى الرمزي مقصوداً، مخالفة دلالة الريح في هذا الشاهد لما تم التواضع عليه من دلالات إيجابية للريح في أجزاء كبيرة من المدونة، وشواهد كثيرة جاءت عليها هذه الدراسة.

٩- تقريب المعنى المجازي من الحقيقي، ومن ذلك قولها:

يوم رأينا الموت والخيانة تراجع التمدُّ، وأُغلقت نوافذُ السماء

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وأمسكت أنفاسها المدينة(١).

تقدم المفعول به "أنفاسها" على الفاعل "المدينة" في سياق سقوط مدينة الشاعرة في قبضة الاحتلال. وتبدو اللحظة عصيبة جداً. فقد تبخرت كل الآمال بالصمود، واستسلمت المدينة لقدرها المشؤوم. والشاعرة تصور هذه اللحظة الذّاهلة، فهي تقول:

"الصمت في مدينتي، الصمت كالجبال رابضٌ،

كالليل غامض، الصمت فاجع(٢)".

وفي تلك اللحظة الحقيقية فإن المدينة ممثلة بكل من فيها أمسكت أنفاسها، والمعنى ليس من باب المبالغة، والمجاز فيه مرسل، وللإيحاء بالمعنى الحقيقي، وإبعاد شبح المجاز عن الصورة الواقعية بكل تفاصيلها، فقد قدّمت الشاعرة المفعول الذي يقبل الاتصال بالفعل على سبيل الحقيقة، وأخرت الفاعل الذي يبرز العلاقة المجازية بين الفعل والفاعل والمفعول، لتمكين المعنى الحقيقي في النفوس، واستبعاد المعنى المجازي الذي لا يناسب واقعية الصورة، إمعاناً منها في تكريس أثر احتلال مدينتها في نفسها، ومن ثم في نفس المتلقي.

١٠- اتساق التركيب الجملي والحفاظ على سلامة المعنى المقصود، ومنه قولها:

قلبي تفور به الحياة وقد ... غمغمت ومدّت فيه كالأمد

فتهزُّ أغواري نوازعه ... صخابةً، دفّاقة المدد

---

(١) طوقان، فدوى: الديوان، ص ٣٧٠.

(٢) المصدر نفسه: ص ٣٧١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إن الناظر في الجملة الأولى في البيت الأول يرى أنها جملة اسمية اكتملت في الشطر الأول من البيت نفسه، كما أن الجملة الأولى في البيت الثاني جملة فعلية اكتملت في الشطر الأول من البيت نفسه أيضاً. وكلا الشطرين الثانيين من البيت الأول والثاني جاءا حالاً من الفاعل؛ فالحياة فاعل ضمن الجملة الفعلية التي وقعت خبراً للمبتدأ في الشطر الأول من البيت الأول، كما أن "نوازعه" فاعل في الجملة الفعلية في الشطر الأول من البيت الثاني، وهي (نوازعه) صاحب الحال أيضاً.

وبما أن الحال في البيت الأول: "وقد غمغمت ومدّت فيه كالأمد" تلت صاحبها مباشرة دون فاصل، فقد اقتضى الأمر ألاّ يفصل فاصل بين صاحب الحال (الفاعل) والحال (صخابة، دفّاقة المدد) في البيت الثاني؛ لذا أُخّر الفاعل وتقدّم المفعول به، ولو تأخر المفعول به في البيت الثاني لأصبح التركيب على النحو الآتي: "قلبي تفور به الحياة، وقد غمغمت ومدّت فيه كالأمد، فتهز نوازعه أغواري صخابة دفّاقة المدد"، وعندئذٍ يمكن أن نقر بوجود فاصل بين الحال وصاحبها، مما يخالف نسق الجملة في البيت الأول، كما يمكن أن نصيِّر الحال للمفعول به أغواري، وهذا ما لا يوافق المعنى الدلالي للجملة، إذْ التي تهز هي الصخابة لا الأغوار المهزوزة.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الخاتمة

لقد أكرمني ربي –عز وجل– بأن فرغت من هذا البحث الذي أرجو أن أكون قد وُفقتُ فيه، فإن كان ذاك، فالفضل كله لله أولاً، ولأستاذي الدكتور سلمان القضاة ثانياً، الذي لم يضنّ علي بعلمه، ولم يبخل بنصحه وإرشاده وتوجيهه، مما ترك في نفسي أطيب الأثر لمواصلة العمل بهمة ونشاط، وإن لم يكن، فحسبي أنني قد بذلت قصارى همتي، وجهدي كله. أما وقد تم هذا البحث على النحو الذي تم فيه، فإنني أختتمه بتسجيل أهم النتائج التي توصلت إليها.

الانزياح مفهوم واسع متشعب، ومصطلح مرن وفضفاض، وليس من السهولة بمكان الإحاطة به، وتحديده في تعريفٍ جامعٍ لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه. وسبب ذلك ضبابية المعيار الذي يمكن أن يحتكم إليه الباحثون في الفصل بين المنزاح وغيره، ولم تفلح جهود الدّارسين في حسم هذه القضية. وفي هذا الصدد فإنني أرى أن مشكلة المعيار لا يمكن أن تُحل إلا من خلال اتباع منهج الموازنة الداخلية بين نصوص متعددة لكاتبٍ واحد، أو نصوص متعددة لكتّاب متعددين، فهي –الموازنة– الأداة العلميّة الوحيدة التي يمتلكها الباحث، ويمكن من خلالها تصنيف أسلوب شاعر ما في نصٍ ما قياساً إلى أسلوبه في نصٍ آخر، أو قياس أسلوبه عامة إلى أسلوب شاعرٍ آخر.

وفي كل ذلك لا بد من التسلح بالذوق الفني الرفيع ممن يُعتد بسلامة أذواقهم مُدخلاً افتراضياً للتحليل الأسلوبي الذي عليه أن يشخص شبكة العلاقات اللغويّة والنحويّة في النصوص، وصولاً إلى تدعيم الأحكام الذوقيّة أو نفيها بحسب ما يخلص إليه التحليل. وبمعنى آخر فإن التحليل الأسلوبي لا بد له من تجاوز مرحلة الوصف اللغوي للنّصوص إلى

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قراءة هذا الوصف جمالياً وفنياً، والبحث عن القيمة الكامنة وراء تشكيل نصٍ من النصوص على نحو ما، وهذا ما تم اتباعه في جميع الظواهر المدروسة.

خلصت الدراسة إلى طغيان ظاهرة التكرار، وارتفاع نسب تحققها إلى معدلات عالية جداً، استناداً إلى منهج الموازنة الذي سبق الحديث عنه قبل قليل. وقد تم رصد معدّلات التكرار على المستوى المعجمي، وتكرار الصيغ النحويّة (التوازي النحوي)، وبالمقابل فقد انخفضت مستويات التنوع، وذلك لارتباط التكرار والتنوع بمعادلة واحدة تنزع إلى الهبوط والانخفاض عند أحد طرفيها، عندما يتم تصعيد الطرف الآخر. وقد أدّى التكرار في مواطن كثيرة، وشواهد عديدة معاني دلالية، لم تكن لتتحقق بدونه. ولعل من أهم الوظائف التي حققها التكرار تنمية دلالات معينة لبعض الرموز اللغويّة المكررة كالليل والريح، والأشجار، والأحجار... الخ.

كشفت الدراسة عن تلبّس مفهوم الحذف بمفهوم الإضمار لدى النحويين القدماء، لا سيما سيبويه، وقد حاولت الدراسة جاهدة التفريق بين الحذف والإضمار، وعللت سبب ترادف هذين المسميين تارة، وافتراقهما تارة أخرى في التراث النحوي. كما كشفت هذه الدراسة عن دور الحذف في تحقيق التماسك النصّي، فضلاً عن الإيجاز والاختصار، وغير ذلك من الأغراض الأخرى. وحاولت هذه الدراسة بعد رصدها لشواهد الحذف، وأغراضه تتبّع العلاقة بين البنية الدلالية التي تضمنت أشكالاً من الحذف، وبين البنية اللغوية النحوية والصرفية الحاملة لها، فانتهت إلى وجود تناسب بين البنيتين. وقد أدّى هذا التناسب إلى خدمة الأغراض التعبيريّة المختلفة التي شفّت عنها النصوص.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بينت الدراسة أن ثمة تفاوتاً في الناتج الدلالي لظاهرتي الحذف، والتقديم والتأخير، فهناك حذف لا يخفى دوره المؤثر في توجيه الدلالة، بينما هناك أشكال من الحذف نجمت عن إصلاح القول وتخريجه على وجه من الوجوه، كما هو الحال في مباشرة الأدوات المختصة بالدخول على الأفعال أسماءً، كقوله تعالى: "وإن أحدٌ من المشركين استجارك فأجره" وغير ذلك. وهذا الأمر ينسحب على ظاهرة التقديم والتأخير كذلك فثمة أشكال من التقديم والتأخير جاءت خيارات حرّة من ضمن أبدال عدّة متاحة، بينما كانت أشكال أخرى من التقديم والتأخير رضوخاً للقاعدة النحويّة، ومن ذلك بعض وجوه تقديم الحال على صاحبها النكرة، إذ الأصل أن صاحب الحال معرفة، لكن عدم جواز تقديم الصفة على موصوفها، حتم على المعرب إعراب الصفة المتقدمة على موصوفها حالاً.

خلصت الدراسة إلى ترتيب الظواهر الثلاثة المدروسة من حيث توزيعها الكمي في النصوص على النحو الآتي: التكرار، الحذف، التقديم والتأخير.

انتهت الدراسة إلى تفاوت كمي في التقديم والتأخير بين العُمَد، والفَضْلات؛ إذْ قلّت نسب التقديم والتأخير في الفضلات والقيود لصالح مثيلاتها في العُمَد، ولا سيما الخبر. ولما كانت الفائدة أول ما تنعقد بالأركان، فقد شكل التقديم والتأخير تقنية مناسبة لتحقيق أغراضٍ مهمة، تمثلت في الخروج من الدلالات المباشرة إلى فضاء واسع من التأويل، وتقليبٍ للقول على أكثر من وجه من وجوهه الدلالية المحتملة.

كانت فدوى طوقان في أشعارها مرآة صادقة لذاتها التي أزعم أنني قد تعرفت إليها من خلال قراءتي لها، فهي صادقة في الكشف عن أسرار حياتها التي باحت بها من خلال الشعر، وأكدتها الدراسات التي غطت جوانب من حياتها، فكل من يعرف سيرة فدوى

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الذاتية يتأكد له تطابق كثير من الوقائع التي عبرت عنها في سيرتها الحياتية، ورصدها بعض المنقبين في حياتها الاجتماعية والعاطفية مع كثير من قصائدها تطابقاً ربما أثقل كاهل الشعر أحياناً، وحوله إلى مواجع ذاتية، ولا سيما في أشعارها الأولى، قبل أن تتخذ من المقاومة عنواناً كبيراً، أفرغت فيه جل طاقتها الشعرية، وقد وقع أكثر ذلك قبل عام ١٩٦٧.

وبناء على ذلك فإن الأغراض والدلالات المستصفاة من الظواهر المدروسة، ولا سيما ظاهرتي الحذف، والتقديم والتأخير، قد عكست انفعالات الشاعرة، وحالتها الوجدانية والنفسية اتجاه كثير من القضايا التي تعيش بين ظهرانيها. أما ظاهرة التكرار فقد ساهمت في تكريس دلالات ثابتة لبعض الرموز اللغوية كدلالة الليل على الاحتلال والشجر على صمود المقاومين، وغير ذلك مما سيجده القارئ مبثوثاً في متن هذه الدراسة.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المصادر والمراجع

- الأبذّي، شهاب والفاكهي، جمال الدين، كتابان في حدود النحو، دراسة تحقيق علي الحمد، دار الأمل للنشر والتوزيع، إربد، د.ط، ت
- إبراهيم، نبيلة، فن القص، مكتبة غريب، ١٩٩٢
- الأخفش الأوسط، معاني القرآن، تحقيق فائز فارس، ط٢، ١٩٨١
- الأستراباذي، رضي الدين، شرح الكافية في النحو، تحقيق يوسف حسن عمر، منشورات جامعة بنغازي
- الأنباري، الأنصاف في مسائل الخلاف، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٨٧
- ابن أبي الإصبع، عبد العظيم بن عبد الواحد، بديع القرآن، مكتبة نهضة مصر بالفجاله، القاهرة، ط١، ١٩٥٧.
- ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ١٩٣٩
- ابن جني، أبو الفتح عثمان، الخصائص، دار الشؤون الثقافية العامة، تحقيق محمد علي النجار، بغداد، ١٩٩٠
- ـــــــ، أبو الفتح، اللمع في العربية، تحقيق فائز فارس، دار الكتب الثقافية، الكويت د.ط ١٩٧٢
- ـــــــ، المحتسب، تحقيق علي النجدي ناصف، وعبد الحليم النجار، وعبد الفتاح شلبي – لجنة إحياء التراث الكتاب التاسع، القاهرة، ١٣٨٦هـ
- ابن ذريل، عدنان، النقد والأسلوبيّة بين النظرية والتطبيق، طبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٩
- ـــــــ، عدنان، اللغة والأسلوب، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، ١٩٩٦
- ابن رشيق، أبو علي الحسن، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محمد قرقزان، ط١، دار المعرفة، بيروت، ١٩٨٨
- ابن السراج، أبو بكر محمد بن سهل، الأصول، تحقيق عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٩٨٥
- ابن عقيل، شرح ابن عقيل، عبد الله، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

اللغات، ط١٤، ١٩٦٤
- ابن قتيبه، تأويل مشكل القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٥٤
- ابن المعتز، عبد الله بن محمد، البديع، دار الحكمة، دمشق، د.ط، ت
- ابن منظور، معجم لسان العرب، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ط٢، ١٩٧٢
- ابن هشام، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تحقيق إميل يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ٢٠٠٣
- ـــــــ، مغني اللبيب، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا-بيروت، ط١، ١٩٩٩
- أبو ديب، كمال، الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربيَّة، ط، ١٩٨٧
- أبو زهرة، محمد، المعجزة الكبرى (القرآن) مصر، دار الفكر العربي، ١٩٧٧.
- أبو شادي، مصطفى عبد السلام، الحذف البلاغي في القرآن الكريم. مكتبة القرآن
- أبو شريعة، عبد القادر وآخرون، علم الدلالة والمعجم العربي، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان ط١ ١٩٨٩
- أبو العدوس، يوسف، الأسلوبية: الرؤية والتطبيق، طبع بدعم وزارة الثقافة، عمان، ط١، ٢٠٠٤
- ـــــــــــ ، البلاغة والأسلوبية، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ١٩٩٩
- إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط٥، ١٩٩٤
- إن سوب لي، الحال والتمييز، نموذج في تأسيس الفرق ورفع اللبس بين المنصوبات، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، ١٩٩٣
- أنيس، إبراهيم وآخرون، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ط٢، ١٩٧٢.
- أولمان، ستيفن، اتجاهات البحث الأسلوبي، ترجمة شكري عياد، دار أصدقاء الكتاب، ط٢، ١٩٩٦
- بحيري، سعيد حسن، علم لغة النص، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٩٩٣

© Arabic Digital Library Yarmouk University

- ـــــــــــ، من أوجه التوافق والتخالف بين البحث اللغوي والبحث الأسلوبي، بحث منشور في مجلة الدراسات الشرقية، جامعة القاهرة، العدد الخامس عشر، يوليو، ١٩٩٥
- برنار، سوزان، قصيدة النثر: ترجمة زهير مغامس، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٧
- بشر، كمال محمد، دراسات في علم اللغة، القسم الثاني، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٧١
- البغدادي، خزانة الأدب، تحقيق عبد السلام هارون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، ١٩٧٩.
- بليتش، هنري، البلاغة والأسلوبية، ترجمة محمد العمري، أفريقيا الشرق، بيروت، ط٢، ١٩٩٩
- البيايّ، سناء، قواعد النحو العربي في ضوء نظرية النظم، عمان، دار الكرمل، ١٩٩٠
- التهانوي، محمد علي الفاروقي، كشاف الظنون (ثلاثة مجلدات) كلكته، ١٨٦٢
- الجاحظ، عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، ط٤، د.ت
- جامعة النجاح (مجموعة مؤلفين)، حفل تأبين الشاعرة الكبيرى فدوى طوقان، ٢٠٠٤
- الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تحقيق محمد التنجي، دار الكتاب العربي، د.ط، ت
- الجزار، محمد فكري، المخلص والضحية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٥
- ـــــــــــ، لسانيات الاختلاف، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٥.
- جيرو، بيير، الأسلوبية والأسلوب، ترجمة منذر عياش، مركز الإنماء القومي، د.ط، ت، لبنان
- حامد، عبد السلام السيد، الشكل والدلالة، دراسة نحوية في اللفظ والمعنى، دار غريب، ٢٠٠٢.
- حسان، تمام، الأصول: دراسة أبيستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب، عالم الكتب، القاهرة، ٢٠٠٤

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- ـــــــــــ، اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣
- حسن، عباس، النحو الوافي، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط٥، د.ت
- حسين، عبد القادر، أثر النحاة في البحث البلاغي، دار نهضة مصر، الفجالة، القاهرة، د.ط، ت
- حمدان، ابتسام، الحذف والتقديم والتأخير في ديوان النابغة الذبياني، دار طلاس، دمشق، ١٩٩٢
- حمرة العين، خيرة، شعرية الانزياح، مؤسسة حماده للنشر والتوزيع، إربد، ط١، ٢٠٠١
- الحملاوي، أحمد، شذا العرف في فن الصرف، المكتبة الثقافية، بيروت، ١٩٥٣
- الخطابي، محمد، لسانيات النص، المركز الثقافي العربي، د.ط، ت.
- الخفاجي، ابن سنان، سر الفصاحة، تحقيق عبد المتعال الصعيدي، مكتبة صبيح، القاهرة، ١٩٦٩
- خفاجي، محمد عبد المنعم وآخرون، الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ١٩٩٢
- خليل، إبراهيم، في النقد والنقد الألسني، أمانة عمان، ط١، ٢٠٠١
- ـــــــــــ، الأسلوبية ونظرية النَّص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ط١، ١٩٩٧
- الدحداح، أبو فارس، إعراب الألفاظ والجمل في القرآن الكريم، مكتبة لبنان، ط١، ١٩٩٩
- الرماني، والخطابي، والجرجاني، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن الكريم، تحقيق محمد أحمد خلف ومحمد زغلول سلام، مصر، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٧٦.
- ربابعة، موسى، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، مكتبة الكتابي، دار المندي للنشر والتوزيع، إربد، ٢٠٠١
- رزق، صلاح، النقد اللغوي ضرورة منهجية، بحث منشور في مؤتمر النقد الأدبي الدولي، القاهرة، ١٩٩٩
- رضا، علي، اللغة العربية نحوها وصرفها، دار الشرق العربي، بيروت، ط٤، د.ت
- الرواشدة، سامح، في الأفق الأدونيسي، دار أزمنة، عمان، ط١، ٢٠٠٦

© Arabic Digital Library Yarmouk University

- ـــــــــــ، بحث منشور في مجلة البعث، المجلد (٢١) العدد (١)، ٢٠٠٢
- الزجاج، إعراب القرآن المنسوب للزجاج، تحقيق إبراهيم الأبياري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٦٣
- ـــــــــ، معاني القرآن وإعرابه، ت عبد الجليل شلبي، عالم الكتب، بيروت، ط١، ١٩٨٨
- الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد ابو الفضل إبراهيم، دار المعرفة، بيروت
- الزعبي، أنور، رسائل في المعرفة والمنهج، دار أزمنة، عمان، ط١، ٢٠٠٤
- الزمخشري جار الله محمود بن عمر، الكشاف، دار إحياء التراث، بيروت، ط٢، ٢٠٠١
- الزهرة، شوقي علي، الأسلوب بين عبد القاهرة الجرجاني وجون ميري (دراسة مقارنة) مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٦٦
- ستيتية، سمير، منازل الرؤية، دار وائل للنشر، ط١، ٢٠٠٣
- السجلماسي، أبو محمد القاسم، المتزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق بلال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، د. ط،ت
- سليمان، أماني، الأسلوبية والصوفية، دار مجدلاوي، عمان، ط١، ٢٠٠٢
- السياب، بدر شاكر، أنشودة المطر، دار المعرفة، بيروت، د.ط، ١٩٧١
- سيبويه، الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٤، ٢٠٠٤
- السيد، عز الدين علي، التكرار بين المثير والتأثير، بيروت، عالم الكتب، ط٢، ١٩٨٦.
- السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، تحقيق محمد ابو الفضل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥
- ـــــــ، الأشباه والنظائر، تحقيق محمد عبد القادر الفضلي، المكتبة العصرية، بيروت، ط١، ١٩٩٩
- ـــــــــ، جلال الدين، معترك الأقران في إعجاز القرآن، تحقيق محمد علي البجاوي، دار الفكر العربين ١٩٦٩
- الشاوش، محمد، أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية، جامعة منوبة، تونس، سلسلة اللسانيات المجلد (١٤)، المؤسسة العربية للتوزيع، بيروت، ٢٠٠١

© Arabic Digital Library Yarmouk University

- الشايب، فوزي حسن، محاضرات في اللسانيات، وزارة الثقافة، عمان، ط١، ١٩٩٩.
- شيخون، محمود، أسرار التكرار في القرآن الكريم، مكتبة الكتاب الأزهرية، ط١، ١٩٨٣.
- الصالح، صبحي، دراسات في فقه الفقه، دار العلم للملايين، بيروت ط١٣، إبريل، ١٩٩٧.
- صمود، حمادي، التفكير البلاغي عند العرب، منشورات الجامعة التونسية، كلية الآداب، السلسلة السادسة، مجلد (٢١)، ١٩٨١
- صدر الدين بن معصوم المدني، علي، أنوار الربيع في أنواع البديع، تحقيق شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، بغداد، ١٩٦٨.
- الضمور، عماد، ظاهرة الرثاء في القصيدة الأردنية، دار الكتاب الثقافي، عمان، ٢٠٠٦
- الطرابلسي، محمد الهادي، أوراق مؤتمر النقد الدولي في منعطف القرن العشرين، القاهرة ٢٠٠٠
- ـــــــــ، الأسلوبية والشعر الجديد، بحث منشور ضمن أوراق مؤتمر النقد الأدبي في منعطف القرن العشرين، القاهرة، أكتوبر، ١٩٩٧
- الطويل، عمران، الدراسات اللغوية في الأردن في النصف الثاني من القرن العشرين، طبع بدعم من وزارة الثقافة ط١، ٢٠٠٤
- طوقان، فدوى، الأعمال الشعريّة الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار فارس، عمان. ط١، ١٩٩٣
- عاشور، فهد: التكرار في شعر محمود درويش، المطابع المركزية، عمان، ط١، ٢٠٠٤
- عبابنة، يحيى، الرؤى المموهة، منشورات أمانة عمان، ط١، ٢٠٠١.
- عبد الباقي، محمد فؤاد، المعجم المفهرس لألفاظ القرآن، دار الفكر للطباعة والنشر، د.ط، ١٩٨١
- عبد البديع، لطفي، التركيب اللغوي للأدب، دار المريخ للنشر والتوزيع، الرياض، ١٩٨٩
- عبد الجواد، إبراهيم، الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، طبع بدعم من

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وزارة الثقافة، عمان د.ط، ت
- عبد السلام، مصطفى، الحذف البلاغي في القرآن الكريم، مكتبة القرآن، القاهرة، ١٩٩١
- عبد اللطيف، محمد حماسة، بناء الجملة العربية، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، ت
- عبد المجيد، جميل، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصيّة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، ١٩٩٨
- عبد المطلب، محمد، البلاغة العربية: قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية، لونجمان، القاهرة ١٩٩٧
- ------، محمد، البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤
- ------، محمد، مفهوم الأسلوب في التراث، بحث منشور في مجلة فصول، المجلد السابع، العددان ٣، ٤، ١٩٨٧
- عتيق، عبد العزيز، في تاريخ البلاغة العربية، دار النهضة، بيروت، د.ت
- عضيمه، محمد عبد الخالق، المفني في تصريف الأفعال، مطبعة الاستقامة، القاهرة، ط٣، ١٩٦٢
- عمايرة، خليل، دراسات وآراء في ضوء علم اللغة المعاصر، في نحو اللغة وتراكيبها، عالم المعرفة للنشر والتوزيع، جدة، ط١، ١٩٨٤
- ------، في التحليل اللغوي، مكتبة المنار، الزرقاء، ط١، ١٩٨٧
- عياد، شكري محمد، مدخل إلى علم الأسلوب، دار أصدقاء الكتاب، القاهرة، ط٤، ١٩٩٨
- عياد، شكري محمد، اللغة والإبداع، انترناشيونال، القاهرة، ط١، ١٩٩٨
- عيد، رجاء، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، منشأة المعارف بالأسكندرية، د.ط، ١٩٩٣
- العيد، يمنى، في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٩٨٩
- فتوح، محمد أحمد، نحو رؤية في التحليل النصي للشعر، بحث منشور في أوراق مؤتمر النقد الدولي في منعطف القرن العشرين، مطابع المنار العربي، الجيزه، ١٩٩٩

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- الفقي، صبحي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دار قباء، القاهرة، ط١، ٢٠٠٠.
- فضل، صلاح، نظرية البنائية، في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ط٢: ١٩٨٠
- ـــــــ، أساليب الشعرية المعاصرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٦
- ـــــــ، النظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو، القاهرة ط٢، ١٩٨٠.
- ـــــــ، شفرات النص، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط٢، ١٩٩٥.
- الفضلي، عبد الهادي، مختصر الصرف، دار الشروق، جده، ط٣، ١٩٩٨
- فليح، أحمد، في الأدوات النحوية، المركز القومي للنشر، إربد، ط١، ٢٠٠١
- فليح، أحمد، حروف الجر ومعانيها، المركز القومي للنشر، إربد، ط١، ٢٠٠١
- فليح، أحمد، مبادئ في علم الصرف، المركز القومي للنشر، إربد، ط١، ٢٠٠٠
- قادري، عمر، التجربة الشعرية عند فدوى طوقان، دار هومه، د.ط، ت
- قباوة، فخر الدين، التحليل النحوي أصوله وأدلته، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، دار نوبار – القاهرة، ط١، ٢٠٠٢
- قباوة، فخر الدين، إعراب الجمل واشباه الجمل، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٩٨١
- القزويني، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن، الايضاح في علوم البلاغة، تحقيق علي أبو ملحم، دار الهلال، بيروت، ط٢، ١٩٩٨
- قطوس، بسام، مقاربات نصية في الأدب الفلسطيني الحديث، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان ط١، ٢٠٠٠
- القعود، عبد الرحمن محمد، الإبهام في شعر الحداثة، عالم المعرفة، عدد رقم ٢٧٩، مارس، ٢٠٠٢
- الكفوي، أبو البقاء، الكليات: معجم المصطلحات والفروق اللغوية، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط، ١٩٩٢
- كوهين، جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، –الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦

© Arabic Digital Library Yarmouk University

- لاشين، عبد الفتاح، بلاغة القرآن في آثار القاضي عبد الجبار، مصر، مطبعة دار القرآن، ١٩٧٨.
- اللحام، حسام، أثر نظرية النظم في الدراسات الأسلوبية، فضاءات للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٦
- اللغوي، أبو الطيب، مراتب النحويين، تحقيق محمد أبو الفضل، دار النهضة مصر، القاهرة، ط٢، ١٩٧٤
- المبرد، أبو العباس، المقتضب، تحقيق محمد عبد الخالق عقيمة، عالم الكتب، بيروت، ١٣٨٨هـ
- المخزومي، مهدي، في النحو العربي: نقد وتوجيه، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ١٩٦٤
- المسدي، عبد السلام، الأسلوب والأسلوبية، دار سعاد الصباح، الكويت، ط١، ١٩٩٣
- ـــــــــ، النقد الأدبي وتوليد الأنساق، بحث منشور في مؤتمر النقد الدولي في منعطف القرن العشرين، القاهرة، ١٩٩٧
- المسيري، عبد الوهاب، نحو نظام معرفي إسلامي، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، د.ط، ٢٠٠٠
- مصلوح، سعد، الأسلوب: دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ١٩٩٢
- ـــــــــ، في النص الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية، عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط١، ١٩٩٣
- المومني، قاسم، شعرية الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٢
- ناصف، مصطفى، اللغة بين البلاغة والأسلوبية، النادي الأدبي الثقافي بجده، عدد (٥٣) ١٩٨٩
- نخلة، محمود أمين، مدخل إلى دراسة الجملة العربية، دار النهضة، د.ط، ١٩٨٨
- نصار، حسين، إعجاز القرآن، التكرار، الشركة الدولية للطباعة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣.
- نصر، عاطف جوده، النص الشعري ومشكلات التفسير، لومنجمان، القاهرة، ١٩٩٦

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- نفرة، التهامي، سيكولوجية القصة في القرآن، الشركة التونسية للتوزيع، ديسمبر، ١٩٧٤
- النقاش، رجاء، صفحات مجهولة في تاريخ الأدب العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٧٦
- هارون، عبد السلام، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مؤسسة الخانجي بمصر، مكتبة المثنى ببغداد مطبعة الحمدية، ١٩٥٩
- هولب، روبرت، نظرية التلقي: مقدمة نقدية، ترجمة عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٠
- الوداعي، عيسى، التماسك النصي في نهج البلاغة للإمام علي، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، ٢٠٠٥
- ولويل، كامل، عودة للنحو العربي الأصيل، مطابع الشمس، عمان، د.ط، ١٩٩٤
- ويس، أحمد محمد: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،د. ط. ت
- يعقوب، إميل بديع، معجم الإعراب، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٣

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ملخص الدراسة بالعربية

تنهض هذه الدراسة للكشف عن ملامح التشكيل اللغوي الأسلوبي في شعر فدوى طوقان في حدود الظواهر الأسلوبية الثلاثة المدروسة في هذا البحث، وهي: التكرار والتقديم والتأخير، والحذف. وقد تم هذا الكشف عبر تشخيص الظواهر، وجمع شواهدها، بغية تحديد العلاقة بين المعاني الدلالية التي يمكن أن تُحيل عليها الجمل والنصوص الشعريّة المختارة، المتضمنة ظواهر الانزياح الأسلوبي المشار إليها آنفاً وبين بناها اللغوية. ومن هنا فإنّ هذه الدراسة قد حاولت تجاوز مرحلة التشخيص الأسلوبي، إلى مرحلة قراءة دلالات النصوص، استناداً إلى طبيعة تشكيلها اللغوي المنزاح.

وقد حاولت بادئ ذي بدء تجلية مفهوم الانزياح، وبيان أهميته، ومن ثمّ علاقته بالشعر على وجه التحديد، وتوقفت مليّاً عند مسألة مهمة بين يدي مفهوم الانزياح؛ وهي المعيار، المفردة الأكثر إباءً على الضبط والتحديد بين مفردات الدرس الأسلوبي. ثم انتقلت بعد ذلك إلى مهادٍ نظري لكل ظاهرة من الظواهر المدروسة، حاولت فيه تحديد طبيعتها وشروطها اللغويّة والنحوية وأغراضها البلاغية، وأهميتها لدى السلف الصالح، نحاةً وبلاغيين، وتناولت تصنيفهم إياها بين أنواعٍ محمودة وأخرى مذمومة، كما هو الحال في التكرار. وبينت اهتمامات كل فريقٍ منهم، كما هو الحال في ظاهرتي الحذف والتقديم والتأخير، وقابلت ذلك بما يراه المحدثون من نحويين، ولا سيما المهتمين بنحو النص، وأسلوبيّين باعتبارهم ورثة البلاغيّين القدماء وبعد أن استوى لي الأمر نظرياً شرعت في حصر النصوص الشعريّة، ومعالجتها وَفْقَ منهج تحليلي يزاوج بين المعارف العامّة (اللغوية من نحوية وصرفية وبلاغية) والمعارف الخاصة (غير اللغويّة) وصولاً إلى قراءات دلالية

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

للظواهر اللغوية، مستعيناً بكل ما يرفد هذه القراءة من سياقات اجتماعية وتاريخية حافّة بالنّسيج اللغوي للنصوص.

وقد خلصت الدراسة إلى وجود تناظرٍ وتناسبٍ بين الصيغ والمباني اللغوية من جهة، وبين المعاني الدلالية من جهة أخرى، فالمباني الدلالية الأقل شعريّة، والأكثر خطابية ومباشرة كانت أقل انزياحاً، والعكس صحيح.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

Abstract

This thesis shows the linguistic and stylistic deviation in Fadwa Tokan poetry in three phenomenons: Recurring, (preposing and Postposing) and elision.

The thesis also shows the semantic meaning of every phenomenon in certain poems which are chosen to be the applying feild of the study.

At the beginning the scholar expressed the concept of deviation and its importance, then he expressed the relations of deviation through poetry. The relations were in several sides especially in norming which is difficult to measure.

The scholar dealt with the phenomenons mentioned in two ways: the theory and its application in fadwa poetry. In the first way the thesis shows the concept of every phenomenon and its linguistic and grammatical aspects as they were in the past and nowadays. In this side the scholar phocused on grammatical context and content analysis.

In the other way the scholar dealt with the poems and showed analysis to get semantic readings for every phenomenon. The social and historical background of the poems were taken into consideration.

Finally the study shows the similarities and synthesis and the semantic meanings. The less poetic semantic structures was smaller than in those which are more poetic.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University